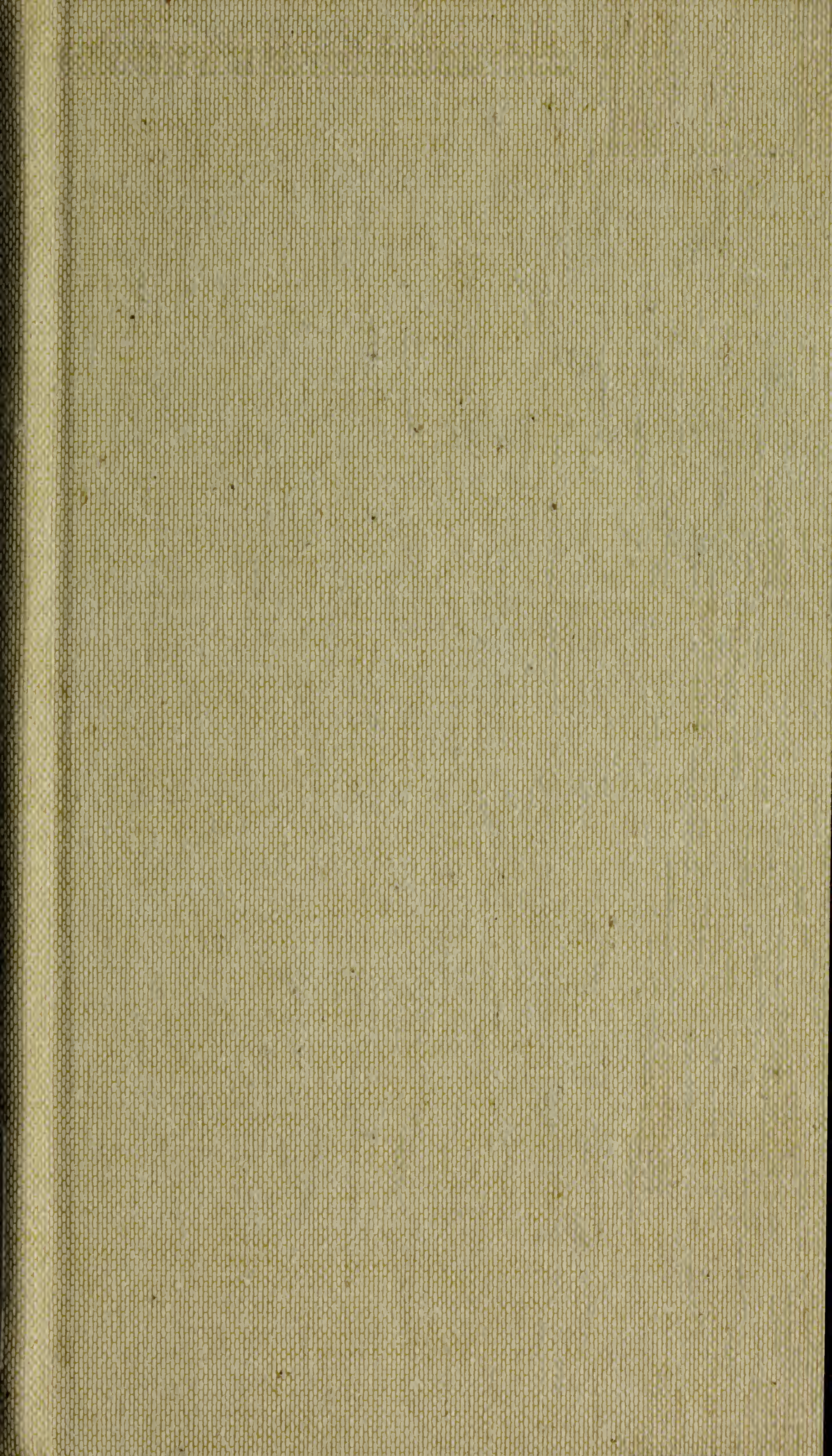
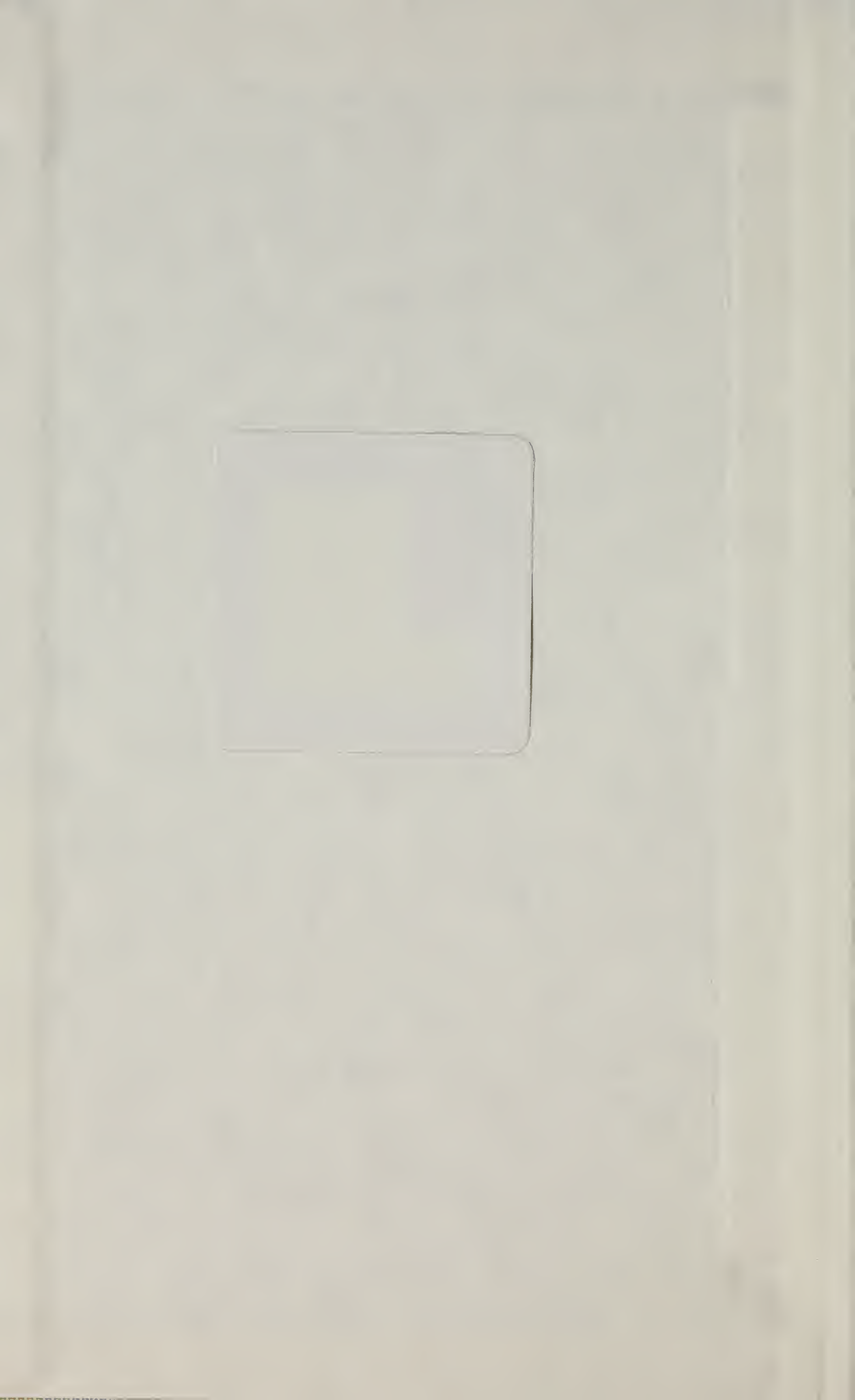
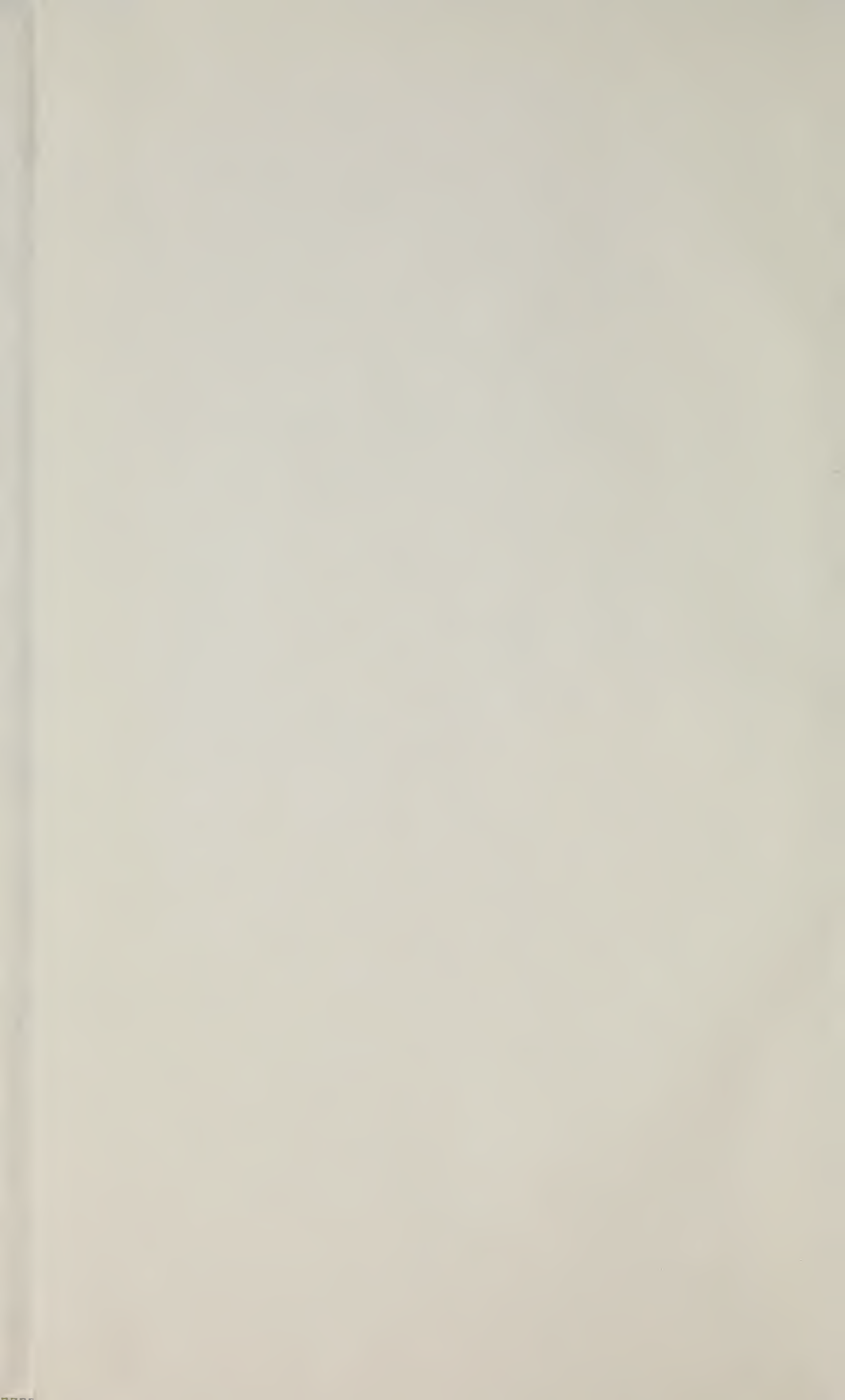




Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/viergesprcheberd00holl





Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuziet. n. F. 9. Bd.

FRANCISCO DE HOLLANDA.

VIER GESPRÄCHE ÜBER DIE MALEREI
GEFÜHRT ZU ROM 1538.

ORIGINALTEXT MIT ÜBERSETZUNG, EINLEITUNG, BEILAGEN UND ERLÄUTERUNGEN

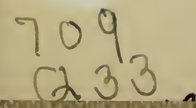
VON

JOAQUIM DE VASCONCELLOS.

SONDERAUSGABE AUS QUELLENSCHRIFTEN FÜR KUNSTGESCHICHTE ETC.



VERLAG VON CARL GRAESER.
WIEN 1899.

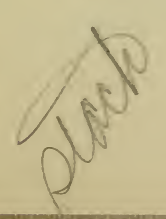


709
C233

THE CLEVELAND
INSTITUTE OF ART



Inhalts-Verzeichnis.





Vorwort.

Die Quellenschriften unterbreiten mit vorliegendem Bande ihren Lesern einen portugiesischen Kunsttractat aus der Renaissancezeit. Sein Gegenstand ist die Verherrlichung der Malerei, besonders der italienischen, in erster Linie jenes Meisters, in welchem der Verfasser die Gottheit des Zeichnens verehrte. Dadurch berührt sich sein Werk mit mehreren, früher zum Abdruck gebrachten, ungefähr gleichzeitigen Schriften von Italienern. Einerseits mit Biondo's und Dolci's Dialogen, andererseits mit Condivi's Aufzeichnungen über den göttlichen Florentiner. Doch ist dasselbe — wenn wir, wie ich meine, den von Francisco de Hollanda angegebenen Daten Glauben schenken dürfen — von keinem der genannten Autoren abhängig. Als Biondo, der Älteste unter ihnen, im Jahre 1549 zum Preise der vieledlen Malerei die Feder ergriff, lag die Niederschrift jener Gespräche bereits vollendet da, welche der portugiesische Kunstjünger zehn Jahre früher zu Rom, durch Gunst und Gnade der Vittoria Colonna, mit ihr und Michel Angelo hatte führen dürfen.

Die vielfältigen Anklänge an jene Schriften würden demnach auf Studium der gleichen Kunstwerke, Benützung gemeinsamer, älterer Quellen, Einfluss der herrschenden Ideen und besonders jener hervorragenden Persönlichkeiten zurückzuführen sein; die ebenso häufigen Abweichungen hingegen auf die Sonderart des temperamentvollen Fremdlings, seine Erfahrungen und Erlebnisse, sowie auf die ganz verschiedenen Zwecke, die er als Reformator verfolgte in einem der Antike und Hochrenaissance bis dahin fremden Lande: crassoque sub aëre.

Soviel Bekanntes, Entbehrliches, Wunderliches, selbst Bedenken erregendes und Falsches wir aus seinem Munde

hören, so steckt doch in diesen Dialogen (einem Drittheil nur von Hollandas gesammten Kunstschriften) ein nicht unbedeutender Rest wertvoller, nirgends sonst zu findender Mittheilungen sowohl über Hispanisches als auch über Italienisches. Für die Buonarroti-Gemeinde sind die anschaulichen Schilderungen der Zusammenkünfte Vittoria Colonna's mit Michel Angelo, von denen Hollanda als Eingeweihter Kunde gibt, natürlich das Wertvollste; für die Wenigen, welche sich mit der altportugiesischen Malerschule beschäftigen, seine Mittheilungen über die Halbinsel. Für seine engere Heimat aber hat alles und jedes Bedeutung, was er in seinen Werken niedergelegt hat, weil er der erste und einzige ausübende Künstler ist, der im 16. Jahrhundert über hiesige Zustände und Bestrebungen aussagt: begeisterte Dithyramben über die Kunst, die er mit tönenden Beiworten als göttlich und heilig verehrt; langathmige, bilderreiche Definitionen ihres Wesens; Nachrichten über seine Romfahrt; ein ästhetisches Glaubensbekenntnis von unzweideutiger Klarheit; schonungslose Kritik über die vaterländischen Maler und Baumeister; Rathschläge über den Bildungsgang des Artifex; praktische Pläne zur Befestigung und Verschönerung der Tejostadt; Verzeichnisse römischer Alterthümer; Künstlerlisten; ein Rosenkranz classischer Anekdoten; sowie charakteristische Züge aus dem Leben der Neo-Classiker und aus beiden abgezogene Träume von einer, ach so unmöglichen Nachfolge plinianischer und italienischer Künstler in dem kleinen, seinem Verfall rasch entgegengehenden Portugal. Auch für die allgemeine Geschichte der ästhetischen Ideen fällt manche Bereicherung ab.

Der Wunsch nach einer zugänglichen und zuverlässigen Ausgabe entstand bei heimischen und fremden Forschern, sobald vom Inhalt der Dialoge etwas verlautete. Wie sattsam bekannt ist, hat eine französische Übersetzung, im Auftrage des Grafen Raczynski und als Ausgangspunkt für seine Untersuchungen über portugiesische Kunst von dem Maler Roquemont hergestellt, seit Mitte des Jahrhunderts die Aufmerksamkeit erregt und befriedigen müssen. Sie konnte jedoch nicht genügen, weil sie fragmentarisch wie auch an offenbaren Missverständnissen reich ist und den Urtext völlig beiseite lässt. Von diesem erschien erst vor kurzem ein erster Abdruck in Buchform. Doch ist von den

wenig zahlreichen, nun schon vergriffenen Exemplaren nur eine geringe Anzahl nach Deutschland gekommen. Der Abdruck auch des Originals an dieser Stelle bedarf daher kaum der Rechtfertigung. Die originelle Denkungsweise und Schreibart Hollanda's, der oftmals unbewusst und ungewollt die Rolle Heraklit's des Dunklen spielt, sowie unsere von Roquemont häufig abweichende Auffassung macht für den kritischen Leser ein Zurückgreifen auf den portugiesischen Wortlaut nicht bloß wünschenswert, sondern zur Nothwendigkeit. Auch war die Textgestalt im früheren Abdruck noch keine endgiltige. Vielfache Nachbesserungen sind hier durchgeführt worden, soweit das Wissen des Herausgebers es gestattete. Auch in der Einleitung und in den Anmerkungen war manches neue Ergebnis zu verzeichnen.

Hollanda handhabt die Feder mit sichtlicher Schwierigkeit. Zwar verstand er die classischen Sprachen, sowie das Italienische. Mit der vaterländischen Literatur aber war er offenbar wenig vertraut und auf den Schriftstellerberuf nicht schulmäßig vorbereitet. Mit den Vorzügen eines schreibenden und selbstdenkenden Künstlers von leidenschaftlichem Empfinden theilt er die Schwächen eines Autodidakten. Zudem hatte das Studium der Classiker, der Aufenthalt außer Landes, der intime Verkehr mit italienischen Künstlern ihn seiner Muttersprache etwas entfremdet. Er gibt ihr durch orthographische Eigenheiten oft fremdartige Färbung, verfällt hie und da ganz ins Italienische, thut ihr durch latinisierende Constructionen Gewalt an, durchstreut sie reichlich mit für ihn unentbehrlichen Neologismen (Italianismen und Gräcismen), doch auch mit einigen sehr hübschen, prägnanten Wortschöpfungen, wie zum Beispiel desmusico für kunstfeindlich. Hie und da lässt er auch, weil es ihn Mühe kostet, den neuen Gedanken Gestalt zu verleihen, dem Satzbau die unbeleckte Bärenhaftigkeit des ersten Wurfes. Infolge dessen haben Abschreiber, Übersetzer und Herausgeber ihn nicht immer verstanden und wohl mancherlei Verstümmelung auf dem Gewissen. In Ermangelung der Urschrift sind wir aber auf ihre Arbeit angewiesen. Ich habe mich bemüht, durch gründliches Studium der Gesammtwerke Hollanda's seine wahre Meinung zu erkennen; doch wird auch hier im Text wie in der Verdeutschung nicht immer der Nagel auf den Kopf getroffen sein.

Von meiner Vorlage entferne ich mich durch Ausgleichung der chaotischen Orthographie, Auflösung der zahllosen Abbreviaturen und die gewöhnliche Verwendung der Majuskeln. Besonders aber lichte ich den Bau und Zusammenhang der Sätze durch sinnentsprechende Interpunction und gliedere den völlig unarticulierten Text, so dass das Hin und Her der Rede übersichtlich wird. Den Eigennamen belasse ich im portugiesischen Texte ihre alterthümlichen Formen, benütze im deutschen jedoch die heute üblichen. Diese stehen im Namensverzeichnis an der Spitze. Die alten (zum Theile verderbten) folgen in Klammern.

Als Übersetzer habe ich mich vor allem bemüht, die Gedanken, wie sie aus der Gesammtheit der Schriften hervorgehen, treu und scharf wiederzugeben, und dazu den Ton und Stil des Originals, soweit er Hollanda's Charakter wiederspiegelt; den Satzbau hingegen nur insoweit mir das ohne Verdunkelung des Sinnes und Misshandlung der Sprache möglich schien. Auf ein genaues Conterfei Wort für Wort der, wie gesagt, oftmals ungrammatischen Satzbildungen verzichte ich und verwende das Umgangsdeutsch, wie ich es spreche, nicht sowohl aus Furcht, ich möchte bei Absonderlichkeiten als Ausländer in den Verdacht kommen, der eigentliche Sünder zu sein, sondern um den schon hinlänglich erklärungsbedürftigen Text nicht durch verkünstelte Wendungen, Archaismen und Selbstbildungen noch unebener zu machen. Das Und (*e*) und Aber (*mas*) oder Denn (*porque*), mit dem die meisten Sätze beginnen, ward fortgestrichen, nachdem ich es zuerst an die 300-mal angewendet hatte. Die Vornehmheit und classische Ruhe, mit welcher Hermann Grimm und Alf. v. Reumont die Dialoge im Einklang mit ihrem eigenen Stil, ausgestattet haben, durfte ich mir nicht zum Vorbild nehmen. Dass unser Südländer, auf den Michel Angelo abgefärbt hat, eine schroffe, selbstbewusste Natur ist, die zum Tadel neigt und herbe und derbe Worte nicht scheut, sollte nicht verdeckt werden. Ich denke, seine echte Begeisterung für das Schöne und sittlich Gute und seine ehrfurchtsvolle Bewunderung für den größten Künstler und Charakterkopf seiner Tage machen diese und andere Fehler wett.

Einleitung.

Adler sein wollen in einem kleinen, dünn bevölkerten Lande, wo jeglicher den Nachbar kennt und mit eifersüchtigem Auge beobachtet und beobachtet wird, vom Hergebrachten abweichen und hochfliegende Gedanken zu verwirklichen streben, heißt, sich am Gitter des engen Käfigs die Flügel blutig stoßen. Das war das Geschick Hollanda's. Trotz hoher Begabung und glühender Begeisterung für echte Ideale ist es ihm nicht vergönnt gewesen, seine Kräfte zu entwickeln und das Maß seines Könnens in bleibenden Werken zu geben. Seine künstlerischen Gedanken vermodern unausgeführt auf dem Papier. Selbst von seinen Hervorbringungen auf dem Gebiete der Kleinkunst ist so gut wie nichts übrig geblieben.

Wer, aus dem öden castilischen Hochland kommend, den portugiesischen Küstenstrich zum erstenmale betritt, fühlt sich beglückt durch seinen gartenartigen Charakter, die lauen Lüfte, die milden Sitten. Weilt er jedoch länger hier, so vermisst er bald aufs schmerzlichste inmitten der freigebigen Natur die ihr zu Hilfe kommende Kunst, die adelnde Arbeit des Menschengeistes. Entdeckungen und Eroberungen haben im 15. Jahrhundert das beste Menschenmaterial verbraucht. Nur spät und langsam konnte man daran denken, das Wiederaufleben von Kunst und Wissenschaft für die Nation nutzbar zu machen. Die Gesammtheit war und blieb unkünstlerisch bis auf den heutigen Tag. Hollanda's Leben aber fällt überdies in die Zeit des politischen Niederganges. Als er in monumentalen Bauten reden wollte, fesselte die Armut des Landes der Regierenden Hand. Inquisition wie Jesuitismus ließen ihn nicht zu Worte kommen. Auf dem Kunstgebiete aber gilt nicht des Dichters Wort: »In magnis et voluisse sat est.«

Wehmuth und Mitgefühl darf man trotzdem dem Besiegten nicht versagen, der ohne Erfolg muthig den großen Meistern nachstrebt. Nicht er allein trägt die Schuld, wenn sein Schaffensdrang unbefriedigt blieb.

I. Zum Leben Hollanda's.

Was wir vom Leben des Verfassers der Gespräche über die Malerei wissen, ist äußerst wenig. Die Hauptquelle sind seine eigenen Werke. Dazu kommen verschiedene Schriftstücke amtlichen Charakters aus dem Lissaboner Staatsarchiv (Torre do Tombo); nur zwei Briefe von Francisco de Hollanda, deren Originale zu Simancas und Florenz (im Museum Buonarroti) aufbewahrt werden; an dritter Stelle ein paar Äußerungen über ihn von Zeitgenossen, sowie einige dichterische Lobsprüche auf seine Mal- und Schriftwerke. Das ist alles. Versuche, sein Leben aufzuhellen, sind seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts gemacht worden.[1])

---

[1]) Eine umständliche Biographie des Francisco de Hollanda lieferte zuerst Graf Raczynski. Ihm wurden von portugiesischen Forschern wertvolle Materialien zur Verfügung gestellt; besonders von Visconde de Juromenha zahlreiche Documente aus dem Staatsarchiv. Doch weist naturgemäß dieser erste Versuch nicht wenige Lücken und Irrthümer auf. Der erste Theil des Malerbuches blieb ganz unberücksichtigt. Ich habe die Liste der wichtigeren Werke, in denen von Hollanda die Rede ist, chronologisch geordnet. — Dem 17. Jahrhundert blieb er unbekannt. Selbst das grundlegende Schriftsteller-Lexikon von Nicolas Antonio erwähnt seinen Namen in der ersten Auflage (1672) nicht.

1745. Joaõ Baptista de Castro, Mappa de Portugal; Band I., pagina 7, §. 12.

1747. Diogo Barbosa Machado, Bibliotheca Lusitana; Bd. II., 215.

1748. João Baptista de Castro, Roteiro de Portugal; p. 6 und 9.

1753. Pietro Guarienti, Abecedario Pittorico del Pellegrino Antonio Orlandi, accresciuto da P. G., Venedig; S. 188.

1772—1794. D. Antonio Ponz, Viage de España, Madr.; Band II., Brief 5, §. 9.

1775. D. Pedro Roiz de Campomanes, Discurso sobre la educacion popular de los artesanos y su fomento, Madr.; S. 99.

1783. Nicolas Antonio, ed. Bayer, Bibliotheca Nova; Bd. I.

1791. Diogo de Carvalho e Sampayo, Memoria sobre a formaçaõ natural das cores, Madr. —

* 1792. Joaquim José Ferreira Gordo, Apontamentos para a historia, civil e litteraria de Portugal, in Mem. Litt. Port.; Bd. III., S. 42—44a.

Wie der Name de Hollanda oder Dolanda zeigt, entstammt Francisco einer aus Holland nach Portugal verpflanzten Familie. Doch spricht der fanatische Gegner der altvlämischen Schule niemals von dieser Herkunft. Sein Vater Antonio, Miniaturmaler von Beruf, blieb bis an sein Lebensende (um 1560) dem wahrscheinlich aus der Heimat mit-

---

1793. D. Antonio Conca, Descrizione odeporica della Spagna, Parma. —

* 1800. Cean-Bermudez, Diccionario Historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madr.; Bd. III, S. 296. und Bd. I., p. IX.

1809. J. J. Ferreira Gordo, Memorias de Francisco de Ollanda colligidas de seus escritos e de outros auctores. Hschr. der Liss. Akademie.

1815. José da Cunha Taborda, Regras da Arte da Pintura escritas na lingua italiana por Miguel Angelo Prunetti, Liss.; S. 176.

1816. F. Quilliet, Dictionnaire des Peintres Espagnols; S. XI.

1823. Cyrillo Volkmar Machado, Collecção de Memorias relativas ás vidas dos pintores, escultores, architetos e gravadores portuguezes, Liss.; S. 61.

1839. Bispo-Conde D. Francisco, Lista de alguns artistas portuguezes, Liss.; S. 33.

* 1846. Comte A. Raczynski, Les Arts en Portugal, Paris; S. 4—77.

1847. Ders, Dictionnaire historico-artistique du Portugal, Paris; S. 134—157.

1859. Innocencio da Silva, Diccionario Bibliographico Portuguez; Bd. II., S. 390, und Bd. IX., 304.

1859 Ch. Clément, Michel Ange, Léonard et Raphael in Rev. d. deux Mond.; und 1861 in Buchausg.

1860. Hermann Grimm, Leben Michel Angelos; — 4. Aufl., 1873. Bd. II., 277—293.

1860. Abbade de Castro, De alguns livros illuminados, Liss.

1863. D. Gregorio Cruzada Villaamil, in El Arte en España; Bd. II., S. 113—120.

1870. Alfr. v. Reumont, Geschichte der Stadt Rom; Bd. III. b.

1875. Aurelio Gotti, Vita di Michelangelo Buonarroti; Band I., S. 244—246.

* 1876. D. Francisco Maria Tubino, El renacimiento pictorico en Portugal; in Museo Español de Antiguëdades; Bd. VII., 493—527.

1877. Ders. in Academia; Bd. I., S. 139—141.

1877. Ferdinand Denis, Notice sur l'ornementation des Mss. Portugais in Missal Pontifical de Estevam Gonçalves Netto, Paris. S. 45—64.

* 1877. Joaquim de Vasconcellos, Francisco de Hollanda, Da Fabrica

gebrachten Stile treu.[1]) Ein älterer Träger des Namens ist in Portugal bis heute nicht nachgewiesen. Er stand in Diensten der königlichen Familie. Wann er dem glänzenden Hofstaat am Tejostrand eingereiht wurde, ist unbekannt, ebenso, wer ihn berief, vielleicht schon der mannhafte Johann II. († 1495), unter dessen Regierung das Land einen so merklichen Aufschwung erlebte und mächtige Anregungen aus dem Ausland erhielt. Dieser hatte Sinn für die Kunst, beneidete seinen Vetter Kaiser Maximilian um sein Verständnis für Dürers Wissenschaft, sah seinem jungen Schreiber, dem vermeintlichen Schöpfer der Torre de Belem,[2]) mit Vergnügen zu, wenn er eine Architektur-

---

que fallece á cidade de Lisboa, Porto, Archeologia, Artistica; Band 6.

1881. Alfred v. Reumont, Vittoria Colonna. Leben, Dichten, Glauben im 16. Jahrhundert, Freiburg; S. 166—172.

1884. D. Marcelino Menendez y Pelayo, Ideas Esteticas en España; Bd. II., Abt. II., Kap. XI.

1888. Karl Justi, Die altportugiesische Malerschule; in Preuß. Jahrb.; Bd. IX., S. 137.

1890. Albrecht Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Portugal, Frankfurt a. M.; Bd. I., 34—36.

1891. Xav. Kraus, Vittoria Colonna; in Rundschau XVII.; u. 1896 in Essays.

1894. Conde de la Viñaza, Adiciones al Diccionario Historico, Madr. Bd. II, 283.

* 1896. Joaquim de Vasconcellos, Quatro Dialogos da Pintura Antigua. Porto.

1896. Ders. Antiguidades da Italia por F. de Hollanda, Liss.

Nur die mit Sternchen bezeichneten Publicationen bedeuten Etappen.

[1]) Für die künstlerischen Beziehungen Portugals zu Burgund und Flandern sind folgende Daten bemerkenswert: 1386 Gründung der portugiesischen Lonja in Brügge; 1428 Reise Van Eycks nach Portugal; 1430 Heirat der Tochter Johanns I., D. Isabel, mit Philipp dem Guten; 1503 Gründung der Factorei in Antwerpen; 1504—1508 portugiesische Schüler bei Quintin Metsys; 1522 bei Goswîn van der Weyden; 1523—1529 Damião de Goes als Schreiber der Antwerpner Factorei; 1530—1533 als Gesandter; 1540 Portugiesen bei Jakob Spueribol; 1559 bei Jan Soezewint. — Vgl. Joaquim de Vasconcellos, Albrecht Dürer e a sua influencia na peninsula, Porto 1877 (mit wichtigen Nachrichten über die Factoreien). Ders. A Pintura Portugueza nos seculos XV. e XVI., Porto 1881; und Karl Justi, Preuß. Jahrb. IX.

[2]) Dass Garcia de Resende gut zeichnete, so dass der König ihn oft in Anspruch nahm, erzählt er selbst in der von ihm verfassten Chronik Johannes II.: Vida e Feytos del Rey Dom Joam Segundo, Cap. 201. Ebenda

skizze entwarf, tauschte Briefe mit Polizian, bestellte kostbare Miniaturen in Florenz und beschäftigte jahrelang Andrea Sansovino mit Bildwerken und Bauten. Oder des Königs großgesinnte Gemahlin Eleonore († 1525), die Gründerin des Klosters Madre de Deus, eine eifrige Förderin des Buchdrucks, des Dramas, sowie der Armenpflege. Oder ihr Bruder Emanuel, der Glückliche, der mit den Schätzen der Neuen Welt sein ganzes Reich

---

steht der Ausspruch über Maximilian, den Hollanda zu verwerten natürlich nicht unterlassen hat (Des. *f.* 46 *v.*). — Die »traditionelle« Behauptung, Garcia sei der Schöpfer der herrlichen Torre de Belem, beruht ausschließlich auf, meiner Ansicht nach, schiefer Auslegung einer Stelle des genannten Werkes. Im 181. Capitel wird erzählt, wie Johann II. zum Schutz des Lissaboner Hafens den befestigten, mit Gräben umgebenen Thurm von Cascaes, und Belem gegenüber, den Caparîca-Thurm mit Bollwerken anlegen ließ. Hollanda bezeichnet diesen als »alten Thurm« (a torre velha Fabr. f. 12). »Und er hatte ferner die Herstellung einer starken Festung angeordnet; da, wo jetzt der schöne Thurm von Belem steht (welchen König Emanuel, seligen Angedenkens, errichten ließ), damit die Festung auf der einen Seite und der Thurm auf der anderen die Einfahrt in den Fluss behinderte.« Dann fährt er fort: »Welche Festung ich auf sein Geheiß zeichnete (debuxey), seinem Willen gemäß . . . . ., aber weil der König gleich darauf starb, war keine Zeit, sie auszuführen.« Ich meine, die Festung auf der einen Seite, welche Resende zeichnete, sei die bloß geplante; der Thurm auf der anderen der schon vorhandene von Caparîca. Von der Torre de Belem spricht er später noch in seiner Reimchronik (Miscellanea), als von einer Schöpfung Emanuels, abermals ohne die Erfindung für sich in Anspruch zu nehmen: Vimos-lhe fazer Belem — Com a gram torre no mar — As casas do almazem — Com armaria sem par — Fez soo el rei que Deus tem. Strophe 481. — Damit wäre außerhalb Portugals die Frage entschieden. Hier aber nimmt man das nicht so genau und hält an Traditionen fester, weil die geschichtliche Überlieferung gar zu lückenhaft ist. — Wie macht übrigens die Kritik sich einen Reim daraus, dass unwiderleglich bewusste Anlehnung an Indisches aus dem Thurme spricht (Haupt I., 12 und 106), zu welchem, nach eben dieser Kritik, Resende die Pläne bei Lebzeiten Johanns II. lieferte? d. h. mindestens ein Lustrum, bevor Vasco da Gama von seiner ersten Fahrt heimkehrte, von der er sicherlich keinen einzigen künstlerischen Gedanken mitbrachte? Ihr kommt mein Einspruch gegen Resendes Urheberschaft wahrscheinlich sehr gelegen. Die »indischen« Kuppelthürmchen mit ihren eingeschnürten Dächern (cupulas de meia-laranja em gomos) wiederholen sich übrigens in dem palastartigen Landsitze der Albuquerques. (Quinta da Bacalhoa.) Neueste Entdeckung aber ist, dass wir eben in diesen, »indische«« Vorbilder nachahmenden Thürmchen jene Eckthürme besitzen, mit denen Sansovino in Portugal sein architektonisches Hauptwerk versah! — S. Beil. IV. und V.

umbaute.[1]) Bei den regen Handelsbeziehungen zwischen Portugal und Flandern dürfen wir annehmen, ein von der königlichen Factorei zu Antwerpen oder Brügge übermittelter Auftrag einer der drei genannten Fürsten sei über Erwarten gut von Meister Antonio ausgeführt worden und habe seine Übersiedlung veranlasst. Von der außerordentlichen Hochschätzung und Pflege, welche man in Portugal der Buchmalerei angedeihen ließ, besonders im 15. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 16., legen verschiedene kostbare Bibeln, Evangelien und Gebetbücher, Genealogien, Urkunden in öffentlichen und privaten Sammlungen des Landes und außer Landes noch heute beredtes Zeugnis ab. Eines derselben, das sich erhalten hat, trägt den Namen Eleonorens, »Horas de D. Leonor«, und wird Antonio de Hollanda zugesprochen. (Vergl. Beilage I.)

Jedenfalls musste Antonio sich in langjährigen Diensten bewährt haben, als er im Jahre 1519, unter dem Wappenkönig Antonio Rodrigues Portugal, zum Officier des Heroldsamtes (passavante; volksetymologische Umdeutung des französischen poursuivant) ernannt wurde, unter so auffälliger Bevorzugung, dass ein anderer Maler Klage darüber erhob.[2]) Später (1527)

---

[1]) Der eben genannte Garcia de Resende sagt von Emanuel in der bereits ausgenutzten Strophe der Miscellanea: »Ich sah, wie er bauend sein Reich erneute.« (Vimos seu edificar — No reino fazer alçar — Paços, igrejas, mosteiros — Vi o reino renovar.) Fast wörtlich dasselbe äußert Hollanda (Fabr. *f.* 5 *v.*) rücksichtlich Lissabons: Quasi a renovou de todo. Die schier unendliche Reihe der manuelinischen Gründungen in der Chronik von Goes ist bekannt. Theil IV., Kap. 85. — Vgl. Haupt I., 12.

[2]) Das betreffende Schriftstück bei Raczynski in französischer Übersetzung (Lettres S. 212). Das Original in Sanches de Baena, Gil Vicente, 1893, S. 44. — Es gehört ins Jahr 1540, greift jedoch zu Ereignissen aus dem Pestjahre 1518 bis 1519 zurück. Der beste Maler (official) seiner Zeit, Francisco Henríques, erlag damals der Epidemie mit 7 oder 8 von ihm aus Flandern herbeigerufenen Gehilfen, während er Tafelbilder für das Tribunalsgebäude in einer königlichen Bottega malte. Die unterbrochene Arbeit beendete Garcia Fernándes und heiratete die Tochter des Verstorbenen auf Wunsch des Königs, der ihm außer anderen Vergünstigungen das durch des Henríques' Tod freigewordene Amt als Passavante versprach. — Als Zeuge ward unter anderen Garcia de Resende angerufen. — Aber man bevorzugte trotzdem den Antonio de Hollanda: O officio darmas que elle ouvera d'aver foi dado a Antonio d'Olanda. — In den Listen des königlichen Hofstaates wird dieser in seiner Würde aufgeführt. — S. Sousa, Historia Genealogica da Casa Real; Provas, Bd. VI., S. 611.

bewilligte Johann III. ihm einen Jahressold von 10.000 Reïs, unabhängig von den Zahlungen für etwaige Zeichnungen und Pergamentmalereien, die er auf Befehl von Mitgliedern der königlichen Familie für ihre Paläste oder für Klöster des Christusordens ausführte.[1]) Dass er von 1534—1539 am Hofe zu Evora weilte, wohin ihm mächtige Folianten, Ritualbücher der reichen Abtei von Thomar, gebracht wurden, damit er sie mit Titelbildern, Vignetten und Initialen verzierte, wissen wir aus Quittungen über seine Arbeit.[2]) Durch seinen Sohn erfahren wir nur, dass von beiden gemeinsam Gebetbücher sowohl für König Emanuel, als auch für Johann III. und die Königin Witwe Eleonore mit den üblichen Darstellungen aus dem Leben Christi und der Jungfrau ausgestattet worden sind. (Des. *f. 38 v.*)[3]) Auch dass er Ornamentzeichner für das Kunstgewerbe war, liest man in Franciscus' Werken, der zum Beispiel auf ein Scepter für Johann III. hindeutet (ib. *40 v.*).[4]) Wichtiger ist, dass er dem Vater die Zeichnungen für eine berühmte, unvollendet gebliebene, vom Infanten Ferdinand bestellte Genealogie des portugiesischen Königshauses »von Noah oder dem Japhetsohne Magog bis Emanuel« zuspricht. Denn von diesem kostbaren Werke — einem der reichsten Denkmäler seiner Zeit — werden noch elf, zum Theile unfertige Blätter im Britischen Museum aufbewahrt, mit einer Ansicht von Lissabon und vielen Porträts. »Die fürstlichen Personen erscheinen in

---

[1]) Über das Document siehe Racz., Dict., 134.

[2]) S. Racz., Dict., s. v. Hollanda; und in Arte Portugueza, Liss. 1893, Band I., Seite 12—14 und 41—42: D. José Pessanha, As Horas da Rainha D. Leonor. — Wir erfahren z. B. von einem Psalterium; zwei Sonntagsbüchern und fünf Chorbüchern. Für das erste malte der Miniator vier Titelblätter (principios), jedes zu 6000 Rëis; 40 Vignetten à 500; 115 Majuskelbilder à 100; 203 Majuskeln mit Arabesken, blau und gold zu 80; 84 mit schwarzen Arabesken zu 40 und dazu 2846 kleinere Buchstaben zu 20. — Für Belem, auf Befehl Johanns III. im Jahre 1548 ausgeführte Psalterien mit darauf bezüglicher Schlussformel, in der jedoch der Name des Künstlers nicht genannt wird, haben sich erhalten.

[3]) Die Abkürzungen Fab. (Fabrica) und Des. (Desenho) bezeichnen die Alterstractate Hollanda's; Tir. (Tirar) das Werk über die Porträtierkunst; Pint. (Pintura) sein Hauptwerk; Esc. (Escorial) das Reisealbum. — Siehe Abschnitt II.

[4]) An dies Scepter, das aus dem Tejo gewaschene Gold und portugiesische Goldminen überhaupt, knüpfen sich interessante Fragen. Hier aber ist kein Raum für dieselben.

voller Figur oder als Brustbilder zwischen reichem Ornament von Zweigen und Laubwerk; auf den Rändern sind wichtige Ereignisse der entsprechenden Zeit, Schlachten u. s. w. dargestellt, alles vortrefflich gezeichnet.« Ein Urtheil über sein Können wird sich also noch formulieren lassen. Freilich nur über seine Zeichenkunst. Denn coloriert wurden sie von anderer Hand: Von dem namhaftesten unter allen flandrischen Meistern, Simon Beninc oder Benichius von Brügge, den selbst unser Hollanda in der Liste der Buchmaler den Adlern beizählt. Wir sind über den betreffenden Auftrag genau unterrichtet, weil kein geringerer als der Geschichtsschreiber Damianus a Goes die Mittlerrolle gespielt hat. Simons Kunst aber gefiel diesem edlen Geiste dermaßen, dass er auf eigene Kosten noch ein Gebetbuch bei demselben bestellte und das wohlgelungene Werk später (1545) der Königin Katharina als Geschenk überreichte. Den Zeichnungen des Portugiesen soll übrigens damals der Vorzug vor Entwürfen eines anderen Meisters, und zwar eines Italieners, gegeben worden sein, zur Freude unseres Francisco, obwohl der Raphaelit Bologna zweifelsohne im neuen Stile arbeitete. (S. Beilage I. und II.) Das Werk des Vaters, auf welches Francisco am triumphierendsten zurückblickte, war eine Aufnahme des Kaiserpaares, mit Philipp als niño auf dem Schoße der Mutter, eine Miniatur natürlich, 1529 zu Toledo ausgeführt, auf Wunsch und Anregung der eben so gütigen wie schönen Kaiserin Isabella, die aus ihrer Mädchenzeit dem Palastmaler der Eltern und des Bruders dankbare Erinnerung bewahrt hatte.[1] Seine Begeisterung für dies Werk geht so weit, dass er es höher stellt als Tizians Kaiserbildnisse. Als Abschätzer der ausgewählten Kunstsammlung des schon genannten Chronisten Emanuels, der aus Flandern nicht bloß Miniaturen, sondern kostbare Altaraufsätze und Tafelbilder

---

[1]) Nachrichten über das von Antonio de Hollanda gemalte Bildnis Karls V. findet der Leser in Beilage VIII. und X. In seiner Abhandlung über die Porträtierkunst *(f. 6 v.)* erzählt Francisco, wie leutselig der Herr der Welt seinen Vater in Toledo behandelt hatte. Als das Tischchen, an dem er arbeiten sollte, sich als zu niedrig erwies, legte der Kaiser persönlich Hand an und bohrte mit der Dolchspitze Löcher in die Riemen, während Antonio die Platte stützte. Ein Pendant zu der Scene, in welcher der Herr der Welt Tizians Pinsel aufhebt.

für sich und andere heimgebracht hatte, begegnet man Antonio um die Mitte des Jahrhunderts (1545).[1] Eines der letzten Lebenszeichen von ihm ist der dankbare Gruß, den er 1553 dem Sohne für den großen Michael auftrug. (S. Beil. IV.) Im Jahre 1571 gehörte er bereits zu den Todten.[2] Vielleicht dachte sein Zeitgenosse, der kunstbeflissene Garcia de Resende, an beide Hollandas, als er seiner Reimchronik die Worte einfügte: »Die Miniaturmaler stehen jetzt auf ihrer Sonnenhöhe.«[3]

Fünf Kinder des Antonio de Hollanda sind uns bekannt: eine Tochter, D. Maria, und vier Söhne. Natürlich gehörten sie sämmtlich zu dem über 5000 Köpfe zählenden

---

[1]) Das in Beilage I. erwähnte Brevier für die Königin Katharina mit Miniaturen von Simon [Beninc] v. Brügge hatte Goes mit 300 Krusaden bezahlt. Antonio de Hollanda schätzte es auf 750. — Wie aus dem Inquisitionsprocess des Geschichtsschreibers hervorgeht, schenkte derselbe z. B. ein Altarbild von Quentin Metsys mit dem Gekreuzigten der Varzea-Kirche seiner Vaterstadt Alemquer; desgleichen ein plastisches Ecce-homo, nebst einer Krönung Christi von Hieronymus Bosch; dem Nuntius Monte-Policiano zwei Tafelbilder von großem Werte (Versuchung Hiobs und Versuchung des heiligen Antonius); dem Geheimschreiber des Königs einen Altaraufsatz (Heil. drei Könige und Beschneidung); einen Reisealtar mit einem hl. Bernardinus; zwei betende Alte u. s. w. — Die Kostbarkeiten seines eigenen Hausmuseums bewunderte die Königsfamilie gern. — Später spendete er noch dem Könige Sebastian eine Statuette seines Namensheiligen. — S. Annaes das Sciencias e Lettras, Liss. 1858, Band II., S. 262 und 417; und Joaquim de Vasconcellos, Damião de Goes, Novos Estudos, Porto 1897.

[2]) Damals setzte Francisco dem Namen des Vaters die Formel »seligen Angedenkens« hinzu. (Fabr. *19 v.*: meu pai ... que Deus tem.) Dass Antonio 1555 noch lebte, erhellt Anm. 2, p. XIX.

[3]) »Pintores luminadores agora no cume estão.« Die Deutung auf die beiden Hollandas ist nur eine muthmaßliche, da zu Str. 180 der Miscellanea die Randglosse fehlt, durch welche Resende seine Gedanken zu verdeutlichen pflegt. An Buchmalern jener Tage sind uns noch mehrere andere bekannt: Alvaro, der die »Verordnungen« Emanuels und viele Urkunden der Torre do Tombo zierte; Duarte d'Armas, von dem ein Festungsbuch ebenda erhalten ist; Jorge Vieira und Diogo Fernandes, die für das Kloster Thomar arbeiteten, u. a. m. — Resende spricht übrigens nicht nur von Miniatoren; auch von den Goldschmieden und Sculptoren sagt er, sie seien jetzt subtiler und vorzüglicher, als alle ihre Vorgänger; an Malern gäbe es »fast so große und naturwahre wie Michael, Albrecht und Raphael«. Wie schade, dass auch er das Odium fürchtete, welches die Nennung von Zeitgenossen dem Beurtheiler zuzieht, oder zu gering von Malern von Profession dachte, um sie zu erwähnen!

Heere von »Edlen«, welche den Hofstaat Emanuels und seiner Söhne ausmachten. In den Listen der »Hofbewohner« (moradores) rücken sie ordnungsmäßig vom Pagen (moço da camara) zum Knappen (escudeiro), vom Knappen zum Ritter (cavalleiro fidalgo) auf. Miguel, wohl der Älteste, diente als Knabe bei der Königin Katharina (1526), ward dann der Garderobe Johanns III. beigeordnet, trat später ins Schatzamt (1537) und vermählte sich (1542) mit einer Dame der Kaiserin, D. Isabel de Royos (oder Rojas). Bei dieser Gelegenheit erhielt er die Anwartschaft auf einen einträglichen Posten im indischen Goa. Wahrscheinlich jedoch nur für die dritte Vacanz, denn 1551 versieht er noch daheim das Amt eines Quartiermachers der Königin, wird aber 1555 definitiv auf fünf Jahre als Schatzmeister der Einkünfte von Goa eingesetzt, mit der Vergünstigung, für die ersten Jahre einen Stellvertreter ernennen zu dürfen. Erst 1559 und 1560 versieht er in Person diesen indischen Posten. Damals war er auch Ritter des Santiago-Ordens.[1]) — Jeronymo scheint jung gestorben zu sein: er wird nur einmal als einer der Pagen genannt, die aus dem Dienste des (1540) verstorbenen Infanten Eduard in den des Königs übertraten.[2]) — João-Hómem machte sich unabhängiger, indem er Jura studierte. Er versah 1551 das Amt eines Richters in Obidos. Zu Santarem residierte er (1571) als Aufseher der öffentlichen Arbeiten. Scheinbar fehlte es ihm nicht an Sinn für die Kunst seines Bruders, der zeitweise bei ihm gewohnt hat und ihm gern die Erneuerung alter Römerbrücken zugewiesen hätte.[3]) — Francisco wuchs sozusagen mit den jüngeren Söhnen König Emanuels auf und trat dadurch in enge Beziehung zu dem die Krone tragenden, ältesten. Er selbst gedenkt der im Hause des kunstfreundlichen Infanten Ferdinand verbrachten Kindheit (1507—1534)[4]) und der Jünglingsjahre im Palaste des

---

[1]) Über Miguel de Hollanda siehe Boletim da Sociedade de Geographia Lisb., Bd. III., S. 540; und Sousa, Hist. Gen., Provas VI., 585.

[2]) Über Jeronymo Hist. Gen., Provas II. 615 VI. 597.

[3]) Über João Homem, Fabr. *f. 19 v.* Vielleicht hatte er schon früher in Santarem gewirkt. Wenigstens finden wir Francisco 1549 vorübergehend in dieser Stadt.

[4]) Im Porträtierbuch heißt es mit Rücksicht auf Hollanda's Jugendgenossen Bras Brandão: »Sintemal wir beide im Hause jenes Senhor aufgewachsen sind.«

Cardinal-Infanten Don Affonso. Nach dem tiefbeklagten Hinscheiden auch dieses Fürsten (1540) trat er in den unmittelbaren Dienst des Infanten Ludwig über, der ihn schon früher begünstigt und zu seinen familiares gezählt zu haben scheint.[1]) Der Beweis dafür fehlt freilich — in den Hoflisten finde ich ihn nicht — wenn anders man nicht als solchen betrachten will, dass der Künstler, als auch dieser Sohn Emanuels viel zu früh die Augen schloss (1555), von Johann III. für »dem Infanten geleistete Dienste« mit einer Jahresrente von 10.000 Reïs bedacht ward.

Nach seinen eigenen Aussagen über Alter und Geburtsort muss Francisco 1517 zu Lissabon geboren sein,[2]) das er wiederholt als seine geliebte Vaterstadt feiert.[3]) Frühe kam er jedoch nach Evora, der schönen Hauptstadt Süd-Portugals, in der Johann III. oftmals Residenz hielt, und für deren Gedeihen er sich außerordentlich interessierte; zu längerem Aufenthalte vermuthlich erst, seit er zum Hofstaate des noch als Knabe bei dem großen Cardinalsschub von 1518 von Leo X. mit dem rothen Hute bedachten Infanten Don Affonso gehörte, der sein Bisthum Evora von 1523 an nominell, effectiv aber erst seit 1533 verwaltete. Mit innigster Liebe und Dankbarkeit preist er den Vater, weil er ihn, der guten Sitte der Athenienser anhängend, bereits in den Kinderjahren seinem natürlichen Berufe folgen ließ. Er durfte an der zarten Beschäftigung des Buchmalens theilnehmen und wurde an selbständigen Versuchen im Zeichnen, Modellieren und Steinhauen nicht behindert.[4]) Da aber Hollanda, trotz

---

[1]) Vom Infanten Ludwig spricht er als von einem, der ihn auferzogen hat und gründlich kannte (que me criara e me conhecia; Des. *48 v.*).

[2]) Sendo eu de idade de XX. annos me mandou el rei vosso avô a ver Italia (Des. *47 v.*).

[3]) Pint. *f. 108*: minha patria Lisboa; und 163 esta minha nobre patria

[4]) Teve providencia de me não desviar minha propria indole e natural e me deixou seguir a arte da sabedoria a mi mais segura e excellente de quantas ha neste gram mundo (Pint. *f. 2.*). Weitere Stellen über den Vater *f. 87, 179 v.* Fabr. *19 v.* Des. *36, 40. 47 v.*; Tir. *6* u. *28 v.* — Über seine Autodidaxie als Künstler und als Schriftsteller z. B. Pint. *f. 4.* nem a screver nem a pintar fui ensinado de algum outro mestre senão de meu proprio natural. — Por ella, a arte da plastike, comecei eu, sendo moço, a aprender (Pint. *f. 76*). Über seine Illuminierkunst s. Pint. *f. 87*: a illuminura de branco e preto sobre pergaminho e toques d'ouro moido .... esta é minha propria arte; und *f. 86* a illuminação em que me eu criei.

wiederholter selbstgefälliger Aussagen sowohl über seine völlig der Kunst geweihte Jugendzeit als auch über des Vaters Verdienste um seine Entwicklung, mindestens ebenso oft und ebenso stolz betheuert, er sei wie als Schriftsteller, so als Künstler Autodidakt, der Gottheit allein und seinen Erzeugern verdanke er die mit ihm geborene Himmelsgabe, als deren Besitzer er alle irdischen Glücksgüter gern entrathe, so muss man folgern, dass er keine regelrechte Schulung in einer Meister-Werkstätte durchmachte, selbst nicht in der Miniatur-Malerei, seiner ersten und eigentlichen Profession, sondern nur dem Vater und den übrigen Hofmalern ablernte, was diese an Können und Wissen ihr eigen nannten. Hingegen hatte er im Königspalaste, besonders in Evora, gute Gelegenheit, sich tüchtige, gelehrte Kenntnisse zu erwerben, besonders in den classischen Sprachen.[1]) Lehrer ersten Ranges unterwiesen die jungen Prinzen. Im Hause des Cardinals wurden auch die Brüder erzogen. Es genügt, Polizians Schüler, Ayres Barbosa, zu nennen, den Meister des berühmten Nebrija.

Wenn ihn dabei eine gewaltige Sehnsucht nach Rom überkam, eine wahre Leidenschaft für die Antike, wenn der heiße Wunsch in ihm erwachte, die aus den Tiefen der Erde ans Licht gezogenen Sculpturen der Alten zu sehen und bei lebenden italienischen Meistern zu lernen, wie man jenen nacheifert, so wird dreierlei dabei mitgewirkt haben. Erstens der Anblick der stattlichen Reste römischer Denkmäler, welche die Sertoriusstadt in sich barg und zum Theile noch birgt, vornehmlich des später zerstörten Triumphbogens und des Dianatempels, dessen einfache Größe einen so schroffen Gegensatz zu den mittelalterlichen, maurischen Geschmack athmenden Bauwerken der Stadt bildet. Zweitens das Studium römischer und griechischer Schriftsteller unter der Leitung sachkundiger heimischer und fremder Humanisten. Zum dritten mochte der persönliche Umgang mit kunstfreundlichen Italienfahrern, Prälaten, Gesandten, Rednern, als auch auf Kosten Emanuels und Johanns III. nach Padua, Bologna, Siena, Florenz entsendeten Studenten zündend auf ihn wirken.

---

[1]) Es scheint, dass Hollanda griechisch verstand. Er theilt eine lange Inschrift mit, vielleicht aus Neapel, benutzt Homer und verwendet, ohne viel zu straucheln, Dutzende, bis dahin in Portugal unbekannte, meist bautechnische Ausdrücke. — Bei seinen Mittheilungen und Urtheilen über griechische Kunst- und Künstler handelt es sich natürlich nur um abgeleitete Kenntnisse.

Ich nenne im Folgenden nur solche, bei denen Beziehungen zu Hollanda nachzuweisen oder in hohem Grade wahrscheinlich sind. Damião de Goes, der weitgewanderte, den der Geist der Zeit draußen so mächtig ergriff, dass er, schon ein erfahrener Mann, seine Lateinstudien erneuerte und vier bis fünf Jahre in Padua mit eiserner Energie arbeitete (1534—1538), in den Ferien hin- und herreisend, damals wie später in Verkehr stehend mit Sadoleto, Bembo und anderen an der Reform der Kirche mit heiligem Eifer arbeitenden Männern, denen er zeitweilig als Vermittler bei Erasmus, Melanchthon und Luther gedient hat. Nicolaus Clenardus, der originelle, gelehrte Flamänder, der über Paris und Salamanca nach Portugal gekommen war (1534), um in Evora den Prinzen im Latein-Sprechen zu fördern. André de Resende, der große Alterthumsforscher, der in Spanien, Paris, Marseille, Löwen, Brüssel, Wien, Bologna so viele wertvolle Beziehungen mit führenden Geistern angeknüpft hatte und nun mit Feuereifer den lusitanischen Boden nach römischen Inschriften und Anticaglien durchforschte,[1]) besonders aber seine Vaterstadt Evora. Seine Aula betrat Hollanda's Herr, der junge Cardinal, gar oft und gern, gewillt, aus seinem kernigen lateinischen Vortrage Nutzen zu ziehen, sowohl rücksichtlich der Sprache als auch der Archäologie. Der Triumph, den Resende über Don Miguel da Silva erfocht, als er, trotz dessen lautem Einspruche, zielbewusst und erfolgreich auf 15 Kilometer Entfernung nach dem römischen Aquäduct suchte und seine Wiederherstellung beim Könige durchsetzte (1534—1543), so die Heimatstadt mit dem herrlichen Silberwasser versorgend, dieser Triumph musste die Blicke lernbegieriger Schüler nothwendig auf alle Überbleibsel aus den Tagen des Viriatus und Sertorius lenken.[2]) Der eben genannte Don Miguel da Silva selbst, der feingebildete Bischof von Viseu, dem Baldassare Castiglione 1529 seinen »Hofmann« gewidmet hatte, und der in der Curie, besonders bei den Farnese beliebt, mit Jovius, Bembo, Sadoleto u. a. m. auf vertrautem Fuße stand. Don Martinho de Portugal, welcher in Evora als

---

[1]) Dass Resende's Zuverlässigkeit als Inschriftensammler nicht völlig unangetastet geblieben ist, kommt hier nicht in Betracht.

[2]) Die Nachforschungen nach dem Aquäduct veranlassten die streitenden Parteien zu schriftlicher Meinungsabgabe. André de Resende schrieb für Johann III. »Zwei Bücher von den Aquäducten«, wie er in seiner

des Cardinals Vertreter arbeitete[1]) und in der Tiberstadt italienische Maler an sein Haus fesselte. Diogo Pacheco, der zweimal die Römer durch seiner Rede Gewalt und Kunst verblüffte. Der bejahrte Garcia de Resende, der, wie der letztgenannte, mit Genuss an die glücklichen Tage am Hofe Leo X. zurückdachte, als beide mit Tristão da Cunha die glänzenden Geschenke ihres Königs überreichten und als Gegengeschenk für den vielbesungenen und oft gemalten weißen Elephanten und das bei der Plünderung Roms zerstörte Messgewand, ein kostbar illuminiertes Gebetbuch heimbrachte. Er wurde nicht müde, Wunderdinge zu berichten, von Raphael, vom großen Michael, der so terribile sei wie Affonso de Albuquerque und von ebenso antiker Denkart wie der Triumphator über Diu; und auch von Julius, dem titanischen Guelfen, der — magnarum semper molium avidus — die Fundamente zur Peterskirche gelegt hatte.[2]) Ganz besonders einflussreich denke ich mir jedoch die Reden des classisch gebildeten Francisco de Sá de Miranda. Dieser war, in Ungunst mit dem ganzen mittelalterlichen Geist, vor Jahren ausgezogen, sich den dolce stil nuovo anzueignen, sowohl was den Ideengehalt, als besonders, was die Formen betrifft. Nach fünfjährigem Ver-

---

»Geschichte Evoras« (Cap. III.) berichtet, und eine Apologie als Antwort auf die Gegenschrift des Bischofs von Viseu. Dieser verfasste außerdem ein Gedicht »De Aqueducto Eborensi et de aqua argentea.« Verschollene Blätter, die keine pietätvolle Hand aufbewahrt hat. — Die Arbeiten begannen 1533 und waren in der Hauptsache 1543 vollendet. Doch hat der Cardinal-Infant Heinrich als Erzbischof von Evora noch von 1545 bis 1552 damit zu schaffen gehabt, besonders wohl an dem architektonischen Schmuck. (S. Haupt.) Im Jahre 1539 musste D. Miguel da Silva nach Italien flüchten, wo er bis zu seinem Tode (1556) verblieb, vom Könige mit unversöhnlichem Hasse verfolgt, weil er von Paul III. den Cardinalshut ohne vorherige Genehmigung seines Herrschers angenommen hatte, nebenbei auch, weil er für einen Beschützer verfolgter Juden galt. Der Process — ein schlimmes Nachtstück — lässt sich in den Breves und königl. Schreiben des Corpo Diplomatico verfolgen. Herculano hat sie in seiner Geschichte der Inquisition geschickt ausgebeutet. — S. Erl. 7. —

[1]) Über diesen Prälaten vgl. S. XXVII, Anm. 1 und Erl. 16, Fußnote.

[2]) Noch als fast zwanzig Jahre darüber hingegangen waren, schrieb Garcia voller Begeisterung für den Riesengeist Julius' II.: Vi as obras espantosas — Que Papa Julio fundou! — Tão grandes, tão sumptuosas — Sem comparação famosas — As fez e as ordenou! — Vi San Pedro começar — Obra tanto d'espantar Que outra tal não se sabe! — Nem sei Papa que a acabe — Se a Deus não acabar! — Misc. 134.

kehr mit Italienern (1521—1526) heimgekehrt, hatte er als Erneuerer der heimischen Poetik der alten Schule den Krieg erklärt, Antik und Renaissance oder kurzweg Italia auf sein Banner schreibend, Horaz und Virgil wie Petrarca und Ariost zu Ehren bringend. Er lebte von 1526—1536 am Hofe und zeitweilig in Evora (1533), hochgeachtet und begünstigt von der Königsfamilie und in freundschaftlichem Verkehre z. B. mit einem Hofbeamten, dem Hollanda's Brüder, Miguel und João Hómem, unterstellt waren.[1])

Hollanda klärt uns darüber nicht auf, wem er Anregungen verdankt. Die Strömung, deren Fluten endlich den äußersten Westen erreicht hatten und seinen Boden zu befruchten begannen, ergriff auch ihn, er wusste selbst nicht wie. Ja, er bildet sich sogar ein, das Gefühl für den Wert, welcher den Überbleibseln der Antike innewohnt, sei ihm, gleich wie sein Zeichentalent, angeboren, — eine Gabe der großen Erzeugerin aller Dinge. Er sei der erste gewesen, der in Portugal das Evangelium von der Unübertrefflichkeit des Alterthums in Sachen der bildenden Künste predigte, zu einer Zeit, als alle Welt darüber lachte.

Niemand sagt uns, welche Proben seiner Begabung, seines Fleißes und seines Charakters er abgelegt hat, um seine Gönner zu bestimmen, ihn nach Italien ziehen zu lassen. Kein Werk ist als Zeugnis erhalten. Beiläufig nur gedenkt Hollanda seiner schon erwähnten Mitthätigkeit an den Arbeiten des Vaters, die meisthin über die Grenzen edlen Handwerkes nicht hinausreichen. Er spricht von Entwürfen für Goldmünzen, sowie von frommen Bildern zu den Erbauungsbüchern des Königs.[2]) Eine Verkündigung und eine Ausgießung des hl. Geistes, in der Schwarz-weiß-Manier des Vaters und jener subtilen Technik, die er als atomistische bezeichnet, und die er sich rühmt,

---

[1]) In den Dichtungen Mirandas finden sich zahlreiche Klänge aus Rom. Anspielungen auf Kunstwerke sind jedoch selten. Sie betreffen nur Raphaels Constantinsschlacht und die Psyche-Bilder der Villa Chigi. — Das auf das Silberwasser Evora's bezügliche Gelegenheits-Gedichtchen ist Nr. 77 in den Poesias der Hallenser Ausgabe von Carolina Michaëlis de Vasconcellos 1885.

[2]) Es sind (laut Des. *41*) die sogenannten goldenen San-Thomés und San-Vicentes. Doch fällt die Prägung gerade dieser Münzsorten in das späte Jahr 1555. Die Zeichnung ist unbedeutend, wie der Einblick in Teixeira d'Aragão, Descripção geral e historica das moedas cunhadas em Portugal, Liss. 1875 zur Genüge zeigt. Bd. I., 262, 268—270, 281, 411 und Tafel XV. und XVII. — Vgl. auch Arte Port. 42.

erfunden zu haben, dünkten ihn später die bestgelungenen unter seinen Miniaturen aus den Evorenser Tagen. — Besonders im Zeichnen und Entwerfen scheint er sich hervorgethan zu haben. »Dass ich zu zeichnen verstand, kann niemand mir absprechen, da ich den erlauchten Prinzen und den größten Magnaten dieses Hofes in meiner Jugend davon Proben abgelegt habe.« (Pint. 76 v.)[1]) Daraus und weil er die geschickte Hand des Königs und besonders die gute Linienführung des Infanten Ludwig des öftern lobend erwähnt, hat man geschlossen, er sei bestallter Zeichenlehrer im Fürstenhause gewesen. Doch ist das eine bloße Vermuthung.[2]) Offenbar unrichtig ist hingegen die Behauptung, er hätte schon 1532, im Alter also von knapp 15 Jahren, das Bildnis einer Infantin so herrlich ausgeführt, dass es ihm den Titel »portugiesischer Apelles«, sowie die Gunst der Regierenden eintrug.[3]) Bei einer Stelle, in der alle Techniken von ihm aufgeführt werden, in denen er sich mit Glück versucht hat, dürfen wir an seine Übungen während der italienischen Lehrjahre denken. Aus den soeben angeführten Sätzen und ähnlichen anderen möchte ich eher schließen, das Bewusstsein, dass sämmtliche graphische Künste ein Ganzes bilden, die Grundlage für alle aber das Zeichnen ist, sei ihm dunkel aufgegangen und darum habe er sich besonders im Zeichnen und immer wieder im Zeichnen geübt. Nebenbei betrieb er gründlich sein Lateinisch (vielleicht auch Italienisch) und erwarb sich möglichst mannigfaltige Kenntnisse, als Vorschule für das, was kommen sollte, ja kommen musste. Denn zu dem guten Material, das er offenbar in sich trug — den Vater und alle übrigen von der Gilde hatte er längst überholt — musste reichliche Anschauung (und gute Schule) hinzukommen. Auch das empfand er. Nur in Italien bot sich ihm beides — im

---

[1]) E isto não mo poderá alguem negar porque aos serenissimos ifantes e aos mores senhores d'esta corte o tenho eu, sendo moço, mostrado certo. (Pint. *76 v.*)

[2]) Graf Raczynski hat sie ausgesprochen (Dict. *156* und *172*); desgleichen andere vor und nach ihm.

[3]) Das Druckwerk, in welchem sich die Lobgedichte auf Hollanda's Bilder (bezw. Bildnis) der Infantin D. Maria befinden, ward 1552 gedruckt und nicht 1532. S. XLVII, Anm. 3. — Bei Raczynski werden obenein noch zwei portugiesische Infantinnen miteinander verwechselt: die Schwester Johanns III. und seine Tochter. (Dict., 152—153.)

Lande der Antike und Michel Angelo's. »Weder ein Maler, noch ein Bildhauer, noch ein Architekt kann etwas Bedeutsames leisten, es sei denn, er pilgere nach Rom, und verwende viele Tage auf das Studium der wunderbaren Denkmäler des Alterthums. Als ich das erkannt hatte, gieng ich nach Rom.« (Pint. 25 v.)[1]) Dort zum Maler, zum Bildhauer und zum Baumeister zu werden, wie die großen Renaissance-Künstler, war seiner Jugend Traum. Das Geheimnis aber, wie man solch ein Universalgenie wird — Apelles, Phidias und Vitruv in einer Person — gedachte er dem großen Michael abzulernen.

* * *

Als er Abschied nahm, zählte er zwanzig Jahre.[2]) Es ist nicht unmöglich, dass der König ihm damals, früher als üblich, durch einen Gnadenact und als Lohn für irgendeine gefällige Leistung die Würde des Edelherrn verlieh — die toga virilis — damit er an der Curie und den Fürstenhöfen sicherer aufzutreten vermöchte. Vielleicht fühlte er sich auch nur als Mann, sobald er die Schlagbäume des engen Vaterlandes hinter sich hatte. Jedenfalls tritt er zu Rom im Kreise hochstehender Menschen von echtestem Adel des Geistes und der Geburt, die ihn mit Wärme und Huld aufzunehmen geruhten, ziemlich frei und unbefangen auf. Der Formel »als ich jung war« (sendo eu moço) bedient er sich, so oft er von der vor-italischen Lebenszeit spricht. Jugendzeit — Pagen- und Knappenzeit — vor-italische Zeit — sind für ihn gleichbedeutend.[3]) Später wendet er sie jedoch auch mit Bezug auf die Reiseperiode selbst an. Was man über zwei Italienfahrten gefabelt hat, beruht auf schiefer Auslegung der einschlägigen Stellen.[4])

Gründliche Baustudien zu treiben empfahl ihm der König, dem an einem tüchtigen Architekten ungleich mehr gelegen war,

---

[1]) Ähnliche Wendungen kehren häufig wieder. Z. B. *29 v.*: e o conhecer isto me fez desejar ir ver Roma.

[2]) S. XV, Anm. 2.

[3]) Der Auffassung der Zeit nach, hatte der Name Jüngling — moço und mancebo — bis nach Abschluss des 25. Jahres Geltung. Dass der alternde Michel Angelo sich mit Bezug auf die 34 Jahre, die er bei der Belagerung von Florenz zählte, einen Jüngling nennt (Dial. III.) und sich für einen Unmündigen erklärte, solange der Vater am Leben war, ließ Hollanda gewiss nicht unbeachtet.

[4]) Pint. *29 v.*; *76 v.*, *108 v.*. *154*; Fabr. *3*, *18 v.*, *20 v.*

als an einem Maler. Dass während der Regierung Johanns III. wenn auch nicht ebenso viel wie unter dem begünstigteren Vorgänger, so doch durchaus nicht wenig gebaut wurde,, trotz gegentheiliger Behauptungen, beweist dem deutschen Leser ein Einblick in Haupts verdienstliche Baukunst der Renaissance in Portugal. Eine Äußerung des Königs über seine Vorliebe für Bauwerke findet sich in Beilage VI. am Ende dieser Einleitung. Schon 1536 gab Garcia de Resende, der drei Herrschern gedient hatte, gerade ihm den Zunamen König-Baumeister (real edificador)[1]) und auch André spricht in einer Gedächtnisrede auf ihn, außer von der Herstellung der Wasserwerke des Sertorius, von vielen prachtvollen Tempeln und Kapellen,[2]) die das Land ihm verdanke. Von seinen Bemühungen um ein gutes portugiesisches Lehrbuch über Architektur wird noch die Rede sein. — Alle Sehenswürdigkeiten möglichst scharf ins Auge zu fassen, besonders aber das vielgerühmte französische und italienische Festungswesen, das für Portugal und seine Besitzungen in Afrika und Asien so große Wichtigkeit hatte, sowie Veduten zu zeichnen, war einer der Aufträge des Königs und des Infanten Ludwig.[3]) — Katharina, die fromme Schwester Kaiser Karls, begehrte für sich eine Copie nach dem »authentischen Bildnis« des Heilands, vor welchem im Allerheiligsten der Lateranskirche die Väter der Christenheit ihre Andacht verrichten. Der junge Cardinal-Infant, sowie der Herzog von Aveiro, Theodosius von Bragança, und andere vornehme Sammler werden seltene Stücke für ihre Münz- und Medaillensammlungen verlangt haben. Auch Briefe und Botschaften für die im Auslande lebenden portugiesischen Königstöchter scheint man ihm eingehändigt zu haben zur Bekräftigung wertvoller Empfehlungsschreiben. Kurz, man traute dem jungen Kunsteleven Großes zu, verließ sich auf sein Talent sowie auf seinen Takt und seine weltmännischen Manieren.[4]) Mit Geldmitteln scheint er

---

[1]) S. Misc., Str. 263.

[2]) Delubra ac templa sumptuosissime aedificata. Auch gestaltete Resende z. B. die Inschrift für die Gnadenkirche zu Evora: Conditum sub imperio Divi Joannis III. Patris Patriae.

[3]) El rei vosso avô . . me mandou . . . a Italia vêr e desegnar as fortalezas e obras mais insignes e illustres d'ella, como fiz. (Fabr. *3*); . . . e trazer-lhe muitos desenhos de cousas notaveis d'ella, como fiz em um livro (Des. *47 v.*). Vgl. Pint. *2*, *95*, *108 v.*

[4]) Wieviel Gewicht man darauf legte, im Auslande durch körperlich und

gleichfalls genügend ausgerüstet gewesen zu sein. Er bezahlt ein Geschenk für ein spanisches Nonnenkloster wie ein grand-seigneur. S. u.

Gegen Ende 1537 verließ Francisco sein Portugal. Von Lissabon brach er auf (Fabr. *20 v.*) Sein Ziel war die Tiberstadt — caput mundi — und in der Tiberstadt das Häuschen, am Macel' de' Corvi, wo Michel Angelo lebte. — Sein Weg durch Spanien, Süd-Frankreich, Savoyen, Toscana lässt sich, Dank seiner gelegentlichen Äußerungen und Zeichnungen, ziemlich genau verfolgen. Wo immer er kann, betritt er die alten Römerstraßen und gibt sich Rechenschaft von ihrer Anlage, sowie vom Bau der Brücken und Aquäducte, von Inschriften, Meilenzeigern, Denksteinen, auf die er stößt. Eine eigentliche Mission hatte er in Spanien nicht zu erfüllen. Nur sollte er zu seinem eigenen Besten dem Kaiserpaare seine Aufwartung machen. Die Kaiserin, die ihr Portugal nimmer vergessen hatte, seit sie 1526 unter den Segenswünschen des Volkes Abschied genommen, [1]) begrüßte er in Valladolid und ward huldvollst empfangen. [2]) Sie trägt ihm auf, in Barcelona, wo er den Kaiser von Arbeit überhäuft treffen würde, im Fluge (de furtado = wie gestohlen) ein Porträt desselben zu entwerfen und ihr zuzusenden — eine Ehre, die ihn seiner jugendlichen Auffassung nach nicht nur dem Vater gleichgestellt, sondern ihn als Kaisermaler in Wettbewerb mit Tizian gebracht hätte. [3]) Dort aber wird sein Glück ihm untreu. Hoftrauer

---

geistig hervorragende Männer vertreten zu sein, erhellt aus den diplomatischen Correspondenzen. S. z. B. Corpo Dipl. I., 235—238.

[1]) Der portugiesische Plautus, Gil Vicente, hatte sich beim Abschied in der Tragikomödie: »Der Apollotempel« (Obras, Bd. II., 371) zum Interpreten der Volksgefühle gemacht.

[2]) Die Kaiserin starb bald darauf im Mai 1539. Die schöne Legende von dem tiefen Eindruck, welchen der Anblick der Leiche auf den Marques von Lombay machte, ist bekannt. Die unbarmherzigen Zahlen stellen freilich fest, dass der Heilige unter den Borgia's nicht unmittelbar darauf, sondern erst acht Jahre später zum frommen Jünger Jesu ward. Einer unermittelten Thonstatue der Kaiserin durch Torrigiano, nach dem Leben verfertigt, gedenkt Hollanda (Pint. *180*). Ihre herrlichen Züge sind aus Bildern Tizian's und Jakob von Seisenegger's bekannt.

[3]) S. Beilage VIII. — Der Kaiser war 1529—1530 bei Gelegenheit der Krönung von Parmegianino gemalt worden. Ebendamals und 1532 bei der erneuten Zusammenkunft mit Clemens VII. von Jakob von Seisenegger (siehe

um die stolze Herzogin von Savoyen, Beatrix, die Schwester der Kaiserin († 3. Jan. 1538), welcher Hollanda im Namen ihrer portugiesischen Geschwister, vermuthlich in Nizza die Hand küssen sollte, verzögert die nachgesuchte Audienz; und als sie endlich stattfindet, durchkreuzt die Dazwischenkunft des Infanten Ludwig mit seinem Gefolge portugiesischer Granden des Künstlers Plan. Der Infant, der Dank seiner bei la Goleta siegreichen Galeone »Feuerspeier« (Botafogo) unter den Leuten von Barcelona, die ihn schon wiederholt bewillkommnet hatten, beliebt war, kam diesmal im Auftrage des Königs, um mit dem Kaiser, seinem Schwager, Maßnahmen gegen die wachsende Keckheit der französischen Kaperer zu vereinbaren und gleichzeitig beim bevorstehenden Friedensschlusse zwischen Habsburg und Valois ein Wort mitzusprechen. Natürlich hielt er im fremden Lande streng auf Etikette. Der Maler musste sich zurückziehen, als der Fürst im Cabinet des Kaisers erschien — ein Missgeschick, über das er sich niemals beruhigt hat. Dass der Infant ihm gleich darauf, vertrauensvoll, als wäre Hollanda sein Geheimschreiber, Briefe für den Papst, Franz I. und den Marquis del Vasto in die Feder dictierte, war für ihn kein Trost. Empfehlungen für unseren Reisenden sind es kaum gewesen. Die brachte er bereits mit sich; sondern es waren wahrscheinlich auf die Unterredung mit Karl V. bezügliche Nachrichten. Darum glaube ich auch nicht, dass Hollanda als Bote für dieselben diente. Denn er reiste mit Muße und längerem Aufenthalte an allen sehenswerten Plätzen. Sobald er die Pyrenäen erreicht hat, beginnt er mit dem Studium der Grenzfestungen. In Nizza hält er sich im Mai auf und war noch im Juni in den denkwürdigen Tagen daselbst, als der greise Papst vor den Thoren der Stadt sein Zelt aufschlug, um persönlich die dritte Aussöhnung zwischen Kaiser und König zuwege zu bringen und bei Franz I. offenes Aufgeben seines Türkenbündnisses und Beitritt zur Liga gegen

Lützow Zeitschr. f. bildende Kunst X., 154); das zweitemal in Wettbewerb mit Tizian, der in Bologna verschiedene Aufnahmen zu Fuß und zu Rosse so herrlich vollendete, dass Karl V. von da an nur von dem Venezianer nach dem Leben abgebildet sein wollte, wie einst Alexander von Apelles. Schon am 10. März 1533 wurde Tizian in Barcelona in einem sehr schmeichelhaften Schreiben (Vgl. Guhl, Künstlerbriefe, I, Nr. 96) zum Hofmaler und Pfalzgrafen ernannt. Er porträtierte den Kaiser später noch verschiedenemale: 1536 nach dem Tunisfeldzuge, im Lager von Asti (?); und später auf deutschem Boden 1548 und 1550 zu Augsburg. S. Preuß. Jahrb. X. 184.

Chairedin zu erwirken. — Hollanda sah den Hofstaat der drei Mächtigen, erlangte Zutritt ins französische Heerlager (zwischen Villafranca, wo der Kaiser, und Villeneuve, wo der König mit seinen Söhnen Quartier aufgeschlagen hatte), und zwar in Gesellschaft lombardischer Grafen. Auch besichtigte er die Galeeren des kaiserlichen Admirals Andreas Doria, allerhand Skizzen für den Infanten entwerfend. (Des. *42 v.;* Fabr. *7 v.;* Esc. *37* und *18.*) Am 18. Juni wurde feierlich der schon in Monzon abgeschlossene Waffenstillstand auf zehn Jahre bestätigt. Als Paul III. wieder in Rom anlangte (14. Juli) und die angeblich Ausgesöhnten bei Aigues-Mortes gemeinsam in die Arme der spanisch-französischen Eleonore geschlossen wurden, war Hollanda schon am Ziel seiner Wünsche oder näherte sich wenigstens demselben. Ob er die weiland Königin von Portugal, Emanuels dritte Gemahlin, damals gesprochen und ihr Botschaften von ihrer Tochter, der gelehrten und tugendhaften Infantin D. Maria, übermittelte, die er später porträtierte, habe ich nicht feststellen können.

Zwischen Barcelona und Nizza (Jänner und Mai) fällt wahrscheinlich ein Besuch des Heiltums Monserrat und der große Abstecher westwärts bis zur Atlantica, durch die Baskenländer (Esc. *42 v.*) behufs Besichtigung der Vesten San Sebastian, Fuentarrabia und Bayonne (Esc. *42;* Fabr. *19*; Des. *43 v.*), sowie der Aufenthalt in Perpignan und Salsas (Des. *43 v.*) nächst kurzem Verweilen in Narbonne, dessen Amphitheater im Skizzenbuch nicht fehlt. (Esc. *54 v.*) In der Kathedrale trat er vielleicht dem ersten bedeutenden Werke eines Renaissancemalers gegenüber, dem ersten wenigstens, das die Klaue des Löwen verrieth: der für den Cardinal Medici gemalten Auferweckung des Lazarus, zu der Michel Angelo den Carton und Sebastian del Piombo die Farben gegeben hatte. (Pint. *117* u. *163 v.*). Von da an häufen sich die Kunsteindrücke und Erinnerungen. In Nimes staunt er die Arena an und wird beim Anblick der gigantischen Aquäducte des Pont du Gard so überwältigt, wie später der Genfer Philosoph, (Fabr. *19*). In Avignon geht er den Spuren des Malerkönigs René nach. (Des. *46;* Pint. *116 v.*.) [1]) In Saint-Maximin, dem damals

[1]) Von Barcelona bis Avignon und möglicherweise auch bis Mailand (falls der Besuch der lombardischen Städte nicht, wie ich annehme, zur Rückreise gehört) wird Hollanda außerdem alle die Ortschaften berührt haben, welche

besuchtesten Wallfahrtsorte der Provence, von dessen Maria Magdalena ihm sein archäologischer Mentor gesprochen hatte,[1]) unterlässt er es nicht, die gothische Kathedrale zu betreten. (Esc. *48 v.;* Tir. *1.*) Nach Vaucluse pilgert er, um an den Quellen der Sorgue seine Andacht zu verrichten. (Esc. *49 v.*) Dabei wird er sich des ersten portugiesischen Petrarchisten erinnert haben. Zwischen Draguignan und Fréjus (Forum Julii (Fabr. *20 v.*), wo er auf ein Stück wohlerhaltener Römerstraße stieß, ehe er Antibes erreichte (Fabr. *20 v.*), muss er dann auch angesichts des Thurms von Muey an den castilischen Reformator der Dichtkunst, den »süßen« Garcilaso, gedacht haben, wie er, ein Sänger und ein Held, vor einer kurzen Spanne Zeit (1536) mitten in seiner glänzenden Laufbahn zu Nizza in den Armen des Marquis Franz von Borja seinen Wunden erlag. Hatte er doch in Lissabon den Schmerz des Infanten um den Kampfgenossen mitangesehen und durch diesen von Garcilaso's Wagemuth bei Tunis und Goleta, sowie von Meister Resende über seine Wiener Schicksale erzählen hören. Auch kannte er die Egloga Nemoroso, welche Sá de Miranda 1537, dem Todestage des ihm durch Blut und Geist verwandten Dichters geweiht hatte.[2]) Auch dass Vittoria Colonna's Liebling, der Marquis del Vasto, demselben in Freundschaft zugethan gewesen war, dürfte ihm durch den Sinn gezogen sein, falls er bereits von ihren Beziehungen zur Gottheit der Bildhauer wusste.

Von Nizza aus, am ligurischen Küstensaum geht er die Cornichestraße entlang, den Blick auf die Gärten der Riviera gerichtet (Esc. *37 v.*), nach Genua, wo er rastet (ib. *47 v.*) und sich das so gut befestigte Sarzana genauer ansieht, um dann Toscana

---

sein Landsmann Gaspar Barreiros, (ein Freund von Goes, Resende, Bembo, Sadoleto) betrat, als er 1546 seine erste Romfahrt unternahm. Sie gieng über Gerona, Junqueras, Salsas, Narbonne, Beziers, Nimes. Er beschrieb dieselbe in einem reichhaltigen, Archäologie und Zeitgeschichte gleichmäßig berücksichtigenden Reisebuche, das in dieser Hinsicht Hollanda's Aufzeichnungen ergänzt: Chorographia, Coimbra 1561. — In dem Theile, welcher Portugal und Spanien betrifft, schöpfte er reichlich aus Resendes »Portug. Antiquitäten«, ohne diese seine Quelle zu nennen. — S. XXXII, Anm. 1 und XXXIII, Anm. 3.

[1]) S. Resende, Brief an Barthol. Quevedo.

[2]) In Justis inhaltreichem Aufsatze über Garcilaso de la Vega (Preuß. Jahrb. XIV.) wird seiner Beziehungen zu den portugiesischen Dichtern und Gelehrten nicht gedacht.

rasch zu durschschneiden. In Pisa schenkt er dem schiefen Thurm, dem Dom und dem Baptisterium seine Aufmerksamkeit. (Esc. *51.*) In Florenz, der Mutterstadt der Malerei, aus deren Schoße die großen Befreier der Kunst hervorgegangen waren, verdrängte Buonarroti jeden anderen Gedanken. (Des. *43 v. 7 v.* u. pass.) Die Medicäergräber treiben ihn in die Stadt der Städte, wo der Florentiner seit 1534 schöpferisch thätig war. Darum verweilt er in Siena nur kurze Zeit, das Stadthaus und im Dom die Frescobilder Pinturicchio's, sowie die schönen Mosaikfußböden (Pint. *88 v. 114* u. *181*) zu betrachten. Die Namen Friedrich III. und Eleonore von Portugal, die edle Mutter des Kaisers Max, versetzten ihn in die Heimat und erinnerten ihn vielleicht an die wahren Züge der Kaiserin, so wie Meister Antonio sie in den genealogischen Tafeln entworfen hatte. Möglicherweise auch noch an ein anderes berühmtes portugiesisches Bild, eine Darstellung der dritten Hochzeit Emanuels mit jener anderen Leonore, welcher er soeben in Nizza nahegekommen war.

Im Spätsommer — August oder September — muss Hollanda am Tiber angelangt sein. Im October hatten sich seine Hoffnungen verwirklicht.

Er war in vollster Thätigkeit. Tag für Tag mehrte sich sein Wissen und seine Einsicht. Nach allen Richtungen durchwanderte er die Stadt und studierte, was sich an antiken Trümmern seinem Blick darbot. Messend und zeichnend füllte er seine Skizzenbücher mit Aufnahmen und erläuternden Randnoten.[1]) Das, welches sich erhalten hat, kann kaum das einzige gewesen sein, da sich in den Schriftwerken Maßangaben und Bemerkungen über dort nicht vertretene Alterthümer finden. Doch hören wir ihn selber: »Was mir stetig vor Augen stand, war einzig und allein, wie ich meinem königlichen Herrn, der

---

[1]) Dass Hollanda einen Plan der Stadt Rom entworfen hat, wie Heemskerck um dieselbe Zeit, ist möglich. Doch enthalten seine Werke keine Aussage darüber. Wo Raczinsky ihn Derartiges behaupten lässt (Lettr. 68 u. Dict. 141), erzählt Francisco in Wahrheit nur, er habe eine von ihm gefertigte Karte von Afrika nach Rom für den dort als Gesandten weilenden Erzbischof D. Martinho de Portugal gesandt. So wenigstens verstehe ich die Worte: como ja fiz uma [carta de Africa], de muito preço, para Roma ao Arcebispo do Funchal (Des. *45*). Das müsste vor seiner Reise gewesen sein, da des prachtliebenden Prälaten Aufenthalt an der Curie in die Jahre 1525—1535 fällt.

mich ausgesandt hatte, mit meiner Kunst dienen könnte. Immerdar überlegte ich bei mir, wie ich mir die Schöne und Lieblichkeit Italiens mit Gewalt aneignen und das Geraubte nach Portugal entführen könnte, zur Lust des Königs, meines Gebieters, und der Prinzen, besonders des durchlauchtigsten Infanten Don Luis. Welche fremden Festungen und Städte habe ich noch nicht in meinem Buche? fragte ich mich. Welche ewigen Gebäude und bemerkenswerten Bildsäulen besitzt diese Stadt, die ich ihr noch nicht entwunden hätte und auf leichten Blättern, ohne Wagen und Schiff, davontragen könnte? Welche Wandmalereien oder Grotesken werden unter diesen Ausgrabungen und Denkmälern noch entdeckt .... von denen nicht alles Seltenste in meinen Heften abgezeichnet stände? .... Meine Kanzlei und meine Rotta war der ehrwürdige Tempel des Pantheon,[1]) den ich umwandelte, alle seine Säulen und Überreste auszumessen und aufzuschreiben. Zum Mausoleum des Hadrian und des Augustus, zum Kolosseum, den Thermen des Antoninus und Diocletian, dem Bogen des Titus und dem des Severus, zum Capitol, dem Theater des Marcellus und den übrigen denkwürdigen Alterthümern jener Stadt führten mich meine Schritte .... Bisweilen hätte man mich auch beinahe aus den prächtigen Stanzen des päpstlichen Palastes verwiesen, wohin ich gieng, nur weil sie von der Hand des gottbegnadeten Raphael von Urbino gemalt sind .... Denn mehr liebte ich jene antiken Menschengestalten aus Stein, welche auf Bögen und Säulen und an den alten Gebäuden aufrechtstanden, als die anderen vergänglichen Lebender, die allerorten leicht zur Last fallen. Und mehr lernte ich von jenen und von ihrem ernsten Schweigen.« (Pint. *95*.)

Schon hatte er Zutritt in die Paläste einiger Cardinäle (Cesi — Della Valle — S. Giorgio — Grimani), sowie in das sich selbst heute nur bevorzugten Pilgern öffnende Bereich der Lateranskirche gefunden, über dessen Eingang die Worte stehen: Non est in toto sanctior orbe locus. Sogar die, einem französischen Gesandten kürzlich verweigerte Erlaubnis, das archaiische Christusbild darin zu copieren, hatte er erwirkt und es mit ehrlicher

---

[1]) Ich übersetze die doppelsinnige Stelle hier anders, als im Text. Vgl. Seite 11.

Treue für die Königin nachgeahmt, obwohl er sich vorher niemals in Ölmalerei versucht hatte. Schon stand er in Verkehr mit den Koryphäen der Künstlercolonie (denn diesen Lebenden wich er keineswegs aus). Nicht nur mit dem Liebling und Gevatter Michel Angelo's, dem vornehmen, lässigen Weltkinde Bastiano Venetus, sondern auch mit den bedeutendsten Raphaeliten, Perino del Vaga, Giovanni da Udine, Polidoro Caravaggio. Unter den Architekten trat er besonders dem Baumeister des Papstes, Jacopo Melechino, und Antonio da San Gallo nahe. Selbst Baccio Bandinelli, dem »sehr geschickten Bildner« aber niedriggesinnten, unleidlichen Neider und Nachäffer Buonarroti's, wich er nicht aus.[1]) Hingezogen fühlte er sich zum Vertreter seiner eigensten Kunst, dem Miniaturmaler Clovius, sowie dem Nebenbuhler des genialen Benvenuto, dem Gemmenschneider Valerio di Vicenza. Schon übte er sich in allen Specialitäten, es sei unter der directen Leitung dieser Meister oder in seiner Behausung auf eigene Faust, unter Benützung dessen, was er ihnen zusehend und zuhörend ablernte.[2]) »Ich modellierte in Thon; ich zeichnete mit dem Grabstichel auf Kupferplatten; ich lernte den Tiefschnitt in Karneolen; ich trug Schmelzfarben auf Gold in Flachrelief; stellte Menschengestalten in Lebensgröße in Thon fertig und ebensolche in Stein, meißelte Basreliefs, zeichnete Holzschnitte mit der Nadel u. s. w.« (Pint. *76 v.*) . . . »Einige von diesen Malweisen, oder die meisten davon, habe ich erprobt und bekenne, dass ich herausfand, kraft meiner Sicherheit im Zeichnen sei ich für alle übrigen beanlagter als gerade für die Malerei.« (Pint. *34.*)

Hauptsache für ihn und bestimmend für seine Entwickelung aber war es, dass er wirklich des Umgangs mit Michel Angelo gewürdigt ward. »Besonders Meister Michael verehrte ich mit so inbrünstiger Ehrfurcht, dass, wenn immer ich ihn traf, es sei im Hause des Papstes oder auf der Straße, ich mich

---

[1]) Vielmehr belegt Hollanda in der Künstlerliste das Grabmal in S. Maria della Minerva mit übermäßigem Lobe.

[2]) In dem Satze: pratiquei com eminentes desenhadores e um d'elles foi Mestre Micael Angelo em Roma (Tir. *27 v.*) dürfen wir kaum an prakticieren, sondern nur an mündliche Unterweisung denken. Das Gleiche gilt bestimmt von der Formel: praticar em cousas claras e nobres (Pint. *96*).

von ihm nicht zu trennen vermochte, bevor die Sterne uns zur Heimkehr mahnten.« Als die in Nizza vereinbarte Hochzeit des Papstenkels Ottavio Farnese mit der Kaiserstochter Margarete am 4. November 1538 festlich zu Rom begangen ward, hatte Hollanda den »Göttlichen« bereits oftmals gesprochen. Auch seine eigenen römischen Skizzen waren von jenem belobt worden.[1]) An zwei vorausgegangenen Sonntagen hatte er sogar in der Kirche San Silvestro in Monte Cavallo Zeuge der Unterredungen des Meisters mit der Marchesa di Pescara sein und in ihren Gedankenaustausch über Kunst und Religion eingreifen dürfen.

* * *

Die oft ausgesprochene Verwunderung über die Intimität dieses Verkehrs ist begreiflich. Wie kam der fremde Kunstjünger zu solcher Vergünstigung, zu der weder Geburt, noch Genie, noch Macht ihn sozusagen berechtigten? War wirklich seine Begeisterung, sein heißes Werben so übermächtig? Versprachen seine zwanzig Jahre so Bedeutendes? So fragt man, nachdem alle Zweifel an Hollanda's Glaubwürdigkeit einerseits durch die innere Echtheit seiner, von Kennern daraufhin geprüften Aufzeichnungen und andererseits durch ein im Archiv Buonarroti aufgefundenes Handschreiben zum Schweigen gebracht sind.

Der Name Portugal hatte im allgemeinen in Italien guten Klang — so sehr man auch gewohnt war, alle Bewohner der Halbinsel unter dem Namen Hispanier zusammenzufassen. Und das nicht bloß bei den kaiserlich Spanischgesinnten. Seit der erste erobernde Schwertstreich in Afrika gethan war (1415), verfolgte man gerade in der Curie mit begreiflichem Interesse, wie das kleine, thatendurstige Land gegen die außereuropäischen Nichtchristen auszog, »Reich und Glauben« auszubreiten, auf seinen Caravelen den Ocean besiegte, Gold und Gewürze für ganz Europa heimbrachte. Italienische Gelehrte suchten schon im 15. Jahrhundert, in den Tagen Alphons V., des Afrikaners, Beziehungen zum Königshause. Justus Baldinus sollte um 1450

---

[1]) Grimm's Auffassung, Hollanda habe in Michel Angelo's Auftrage eine vom Cardinal Santi-Quattro gewünschte Reihe von Abbildungen römischer Merkwürdigkeiten übernommen, ist unzutreffend. Sie beruht auf schlechter Übersetzung bei Raczynski.

die Reichschroniken lateinisch bearbeiten; Flavio Biondo (1388—1463), der Geschichtsschreiber Roms, erbot sich (1461), die Afrikathaten bekanntzumachen; Poggio hatte bereits 1448 Heinrich den Seefahrer beglückwünscht und dabei den gleichen Wunsch geäußert; Polizian, der große Gelehrte, Erzieher bei den Söhnen Lorenzo's de' Medici und Berather des jungen Michel Angelo in Sachen des Alterthums, richtete 1489—1491 an Johann II. das Gesuch, ihm die Materialien zu einem Werke über Portugal zur Verfügung zu stellen, und nahm sich einiger vom König besonders empfohlener portugiesischer Fidalgos an, die auch von Erasmus Lobspenden erhielten. Cataldus Siculus folgte dem Rufe dieses Königs an den portugiesischen Hof als Lehrer seines Sohnes. Jovius kargte nicht mit seinem Lobe und vereinbarte mit Goes eine Darstellung der portugiesischen Reisen nach Äthiopien. Andere italienische Gelehrte kamen unter Johann III. an die Universität Coïmbra. Die zu Concilien und sonst an die Curie entsendeten portugiesischen Prälaten und Redner machten meist einen überraschenden Eindruck und knüpften fruchtbare Verbindungen an. Seit Vasco da Gama, Columbus, Cabral die neue Welt entdeckt hatten, erregten im Schoße des Volkes, das die alte wiedererweckte, die feierlichen Botschaften Emanuels und Johanns III. mit ihren exotischen Reichthümern berechtigtes Aufsehen. Der Tag, als Leo X. 1514 den Portugiesen die eroberten und noch zu erobernden südöstlichen Länder verlieh, ward in der Curie so wenig vergessen, wie der andere, als Francisco Alvares die äthiopische Gesandtschaft des Priesters Johannes vor den Papst und Kaiser geleitete (Bologna 1533). Dazu kamen vielfältige Handelsbeziehungen zu den Mächten am ligurischen Meerbusen und an der Adria, sowie zu Florenz, Neapel, und geistiger Verkehr mit den Universitätsstädten Padua, Bologna und Ferrara, der Zufluchtsstätte vertriebener Juden. Doch dürfen sie hier nicht skizziert, documentiert und noch viel weniger können Proben vom Verkehr zwischen Persönlichkeiten von diesseits und jenseits der Berge gegeben werden.[1]) Um ihrer ungestümen Beredsamkeit willen, als prachtliebend und bis zur Verschwendung freigebig werden diejenigen

---

[1]) Einzelne Fingerzeige über die italienisch-portugiesischen Beziehungen

Oratores gelobt, welche mit italienischen Schriftstellern in Berührung kamen. Ihrer schönen Pferde, des Pelzwerkes, der Kleinodien und anderer Äußerlichkeiten wird dabei gern gedacht. Der perlenbesetzte Hut des Tristão da Cunha ward so gut von Bonasone oder Raimondi in Kupfer gestochen, wie der erste Elephant, den man in Rom erblickte, von Giovanni Barile nachgebildet, von Raphael gemalt und von Burgkmair im Weißkunig und Triumphzug Maximilians angebracht. — Dass die heimischen Künste nicht völlig leer dabei ausgiengen, erhellt aus den Arbeiten Attavante's, Lionardo's, Sansovino's (S. Beilage I., III., IV.) für Johann II.

Während Hollanda's Aufenthalt in Rom, in dem verhängnisvollen Zeitabschnitt, als die Einführung der Inquisition, die an Don Miguel da Silva zu nehmende Rache und die Zwangsmaßregeln gegen die Neuchristen verhandelt wurden, war der Meinungsaustausch zwischen dem Cardinalscollegium und Johann III. ein außerordentlich reger. Für die Cardinäle Farnese, Gaddi, Santiquattro, Santafiore, die Hauptprotectoren Portugals, wird der im Auftrage und auf Kosten des Königs Italien bereisende Künstler aller Wahrscheinlichkeit nach Schutzschreiben mitgebracht haben. Ein Briefchen der Art, von der Hand der Königin an Cardinal Farnese, im Interesse eines anderen, ein wenig später reisenden Portugiesen, hat sich erhalten.[1]) — Naturgemäß stand Hollanda in Beziehungen zum damaligen Gesandten D. Pedro Mascarenhas, einem früheren Lateinschüler Resende's (in Löwen und Wien) und Begleiter des Infanten auf dem Seezuge nach Tunis. Doch war dessen Stimme und die Fürsprache der Cardinäle bei Michel Angelo kaum ausschlaggebend.

Sein freundliches Interesse leite ich aus der warmen

---

finden sich in den wertvollen Schriften von Benedetto Croce, Arturo Farinelli und Menéndez y Pelayo, wenn auch der Löwenantheil an ihren Angaben Spanien zufällt.

[1]) Corpo Diplomatico, VI., 383. — Freilich trat dieser Reisende, der später Mönch und Büchercensor ward, als Abgesandter eines Kirchenfürsten auf, des Cardinal-Infanten Heinrich, in dessen Namen er für den 1545 verliehenen Cardinalshut zu danken hatte. In der Schilderung der Monserrat-Besteigung des frommen Reisenden hat Wilhelm von Humboldt manchen Zug brauchbar gefunden.

Wohlgesinntheit Vittoria Colonna's her. Wer aber hatte diese erwirkt?[1]) Wie Hollanda selbst ausdrücklich erwähnt, einer der Geheimschreiber Pauls III., Blosio mit Namen,[2]) und Lattanzio, der sprachkundige Vetter des zum Freundeskreise Michel Angelo's gehörigen Monsignor Claudio Tolomei. Beide zählen in der italienischen Kunst- und Literaturgeschichte nicht eben zu den Bekanntesten. Dennoch lässt sich eine Brücke von Portugal hinüber zum Studio beider schlagen. Blosio, der in der That damals zur päpstlichen Kanzlei gehörte, wie eine große Zahl von Breves Clemens' VII. und Pauls III. aus dem Zeitraume 1527—1550 bezeugt (S. u.), war mindestens mit einem jener vornehmen, ritterlichen und redegewandten portugiesischen Rechtsgelehrten befreundet, welche in Italien im 16. Jahrhundert öffentlich als Redner aufgetreten sind. Diogo Pacheco nämlich, der schon genannte Begleiter des Tristão da Cunha, war 1514 von Blosio in lateinischen Versen verherrlicht worden. Dass der damals Jugendliche bei Hollanda's Abreise noch lebte und dem alten Freunde Grüße entbot, kann ich nicht nachweisen. Ich weiß nur, dass er 1521 in Portugal bei der Thronbesteigung Johanns III. und 1525 beim Empfang der Königin Katharina das Wort ergriff,[3]) und 1534 von André de Resende gepriesen ward. So gut wie seine Freunde Blosio, Lan-

---

[1]) Die allgemeine Geneigtheit der Colonna für alles Spanische ist keine genügende Erklärung.

[2]) Die Übersetzung der einschlägigen Stelle aus Hollanda bei Grimm und Reumont entspricht dem Urtext nicht. Lattanzio Tolomei und Blosio sind beide Vermittler. Nicht Lattanzio durch Blosio.

[3]) Das außerordentlich seltene Schriftchen, aus dem ich diese Angaben ziehe, führt den Titel: Emanuelis Lusitan. Algarbior. Africae Aethiopiae Persiae India e Reg. Invict. Obedientia. Ohne Orts- und Jahresangabe. Wahrscheinlich aber 1514, und zwar zu Rom gedruckt, wie die meisten Gehorsamsreden. Eine solche, von Garcia de Meneses vor Sixtus IV., schenkte Sadoleto dem Gaspar Barreiros, der sie wieder abdrucken ließ. Sie hatte seinerzeit (1483) den zuhörenden Römern die Frage abgezwungen: »Heiliger Vater, wer ist dieser Barbar, der so beredt zu sprechen weiß?« Über Pachecos Gesandtschaft vgl.; Corpo Dipl. I., p. 235—238. Schon 1505 hatte er Julius II. im Namen seines Königs feierlich Gehorsam geloben müssen in einer Rede über die ersten Heldenthaten in Indien, die so wohlgelungen war, dass der Chronist Ruy de Pina sie für die Ungelehrten daheim ins Portugiesische übersetzte (Paris, — Fond. Port. 10). — Noch 1534 erwähnte ihn André de Resende bei einer öffentlichen Versammlung in einer Reihe mit lebenden Gelehrten.

ciloto und Polito[1]) sowie Garcia de Resende, sein Fahrtgenosse († 1540), auch Pacheco konnte 1537 recht wohl noch rüstig sein. Lattanzio Tolomei, nach des portugiesischen Miniators Aussage der Vertrauensmann und Freund der Marchesa (o mór privado e amigo que ella tinha), sowie Michel Angelo's und Hollanda's vorzüglichster Schutzherr in Rom (mio grande patrone, et carissimo amico vostro),[2]) ist schon bekannter, weil er einem der ältesten und vornehmsten Geschlechter der Stadt Siena angehörte und unter Clemens VII. als Gesandter in Rom eine Rolle gespielt hat. Er besaß kostbare Sammlungen, hatte sich als Kenner der classischen und zweier semitischer Sprachen den Namen eines Mannes mit vier Seelen (l'uom di quattr'alme) und die Freundschaft der römischen Gelehrten erworben. In seinem Hause beherbergte er einen Araber, mit dem er Chaldäisch und Arabisch trieb (wie in Spanien Mendoza, zur Belehrung des Clenardus). Seinem Andenken widmete Pierio Valeriano einen Theil der Hieroglyphica (Basel 1556). Ariosto nennt ihn neben seinem berühmteren Vetter, dessen Vitruvcommentar unser Künstler wahrscheinlich bei seinen sonntäglichen Besuchen nicht unbenutzt ließ. Sein Oheim, Cardinal Ghinucci, war als Nuntius Leo X. längere Zeit in Spanien gewesen; doch ist kein Beweis dafür erbracht, dass Lattanzio ihn damals begleitet hätte.[3]) Jedenfalls aber hatte auch dieser, gleichwie Blosio, ehe Rom eine Beute germanischer Wildheit und spanischer Tücke ward, einem Portugiesen wohlwollendes Interesse entgegengebracht, dem schon mehrfach genannten Erneuerer der portugiesischen Dichtungsformen und ersten Bekenner horazischer Urbanität, sowie platonischer Ideen, Francisco de Sá de Miranda. Im Hirtengedicht auf Garcilaso's Tod nennt derselbe voller Dankbarkeit Lattanzio Tolomei (neben Giovanni Rucellai), was nur durch persönliche Beziehungen zu erklären ist. Stolz auf die Säule, welche die portugiesischen Sâs seit Petrarcas Dichterkrönung in ihrem

---

[1]) Der Fra Ambrogio der Dialoge. Vgl. die bezügliche Erl. 26.

[2]) Condivi nennt nur Claudio Tolomei unter den Freunden Michel Angelo's. Sicherlich, weil Lattanzio, als jener schrieb, schon zu den Todten gehörte.

[3]) Gotti I. 244 verweist auf ein Werk von Ugurgeri über Siena und die Sienesen, das mir hier nicht zugänglich ist. S. Grimm II. 496 und Reumont, Vittoria Colonna 166; Gaspary, Ital. Litt. II. passim

Wappen tragen, hatte dieser portugiesische Dichter, dem Anschein nach, trotz der Kriegsunruhen, in Rom das Haus der Colonna betreten und die Marchesa aufgesucht, es sei in Neapel, auf Ischia oder in Marino, sich als Verwandter ihrer Gnade empfehlend.[1]) Die Annahme, er habe seinen jungen Landsmann, der für die bildenden Künste plante, was er in Sachen der redenden durchgeführt hatte, dem hochherzigen Sienesen und möglicherweise auch direct der Marchesa angelegentlichst empfohlen, würde auf keinen Widerspruch stoßen, wenn Hollanda ihn irgend einmal als Vermittler erwähnte. Leider aber thut er das nicht. Er nennt, wie gesagt, nur Lattanzio und Blosio. So bleibt also die von mir geschlagene Brücke eine bloße Nothbrücke.

Einmal eingeführt, halfen dem Künstler gewiss seine guten Anlagen und Eigenschaften, besonders sein rastloser Eifer und heiliger Ernst. Auch der schöne Jugendübermuth, mit dem er sich unter den ihm an Jahren und Würde, besonders aber an Wert so hoch Überlegenen, völlig frei und so selbstbewusst bewegte als wäre er ihresgleichen — was hernach in der Heimat unter Minderhochdenkenden so missfiel — erregte bei der Marchesa und dem Göttlichen nur ein wohlwollendes Lächeln.[2])

Man darf niemals vergessen, dass Hollanda's römischer Aufenthalt in die glücklichsten Jahre Michel Angelo's fällt, als er mit dem Feuer eines Jünglings das Riesenwerk schuf, »das zuerst genannt wird, wenn von ihm die Rede ist,« in der gehobenen Stimmung, in welcher Pauls III. Nutzung seiner Kräfte[3]) und die innige Freundschaft zur Marchesa ihn erhielt, jener hehren Frau, »von deren göttlichem Geiste er

---

[1]) Miranda vergleicht eine vornehme, fromme und dichterisch begabte Portugiesin mit der Marchesa. D. Leonor de Mascarenhas gieng 1526 mit der Kaiserin nach Spanien. Sie ward die erste Erzieherin Philipps (1527) und später die Pflegerin seines unglücklichen Sohnes D. Carlos. — Das Kloster Santa Maria de los Angeles in Madrid ist ihre Gründung.

[2]) Michel Angelo zählte damals 64 Jahre. Vittoria Colonna 48. Lattanzio und Blosio hatten, meiner Ansicht nach, die 50 überschritten, desgleichen Fra Ambrogio, Valerio de Vicenza war ein Siebziger. Selbst Clovius konnte dem jugendlichen Portugiesen gegenüber väterlich empfinden.

[3]) Seit 1534 weilte Michel Angelo in Rom. Seit 1535 war er Architekt, Bildhauer und Maler des vatikanischen Palastes, mit einem Gehalt von 1200 Scudi.

entflammt war und von der er auch über die Maßen geliebt wurde.« Ein Hinweis auf die schöne Stelle bei Condivi wird genügen (§. 63). Das Glücksgefühl, das er ihr verdankte, machte ihn nachsichtig und milde, auch gegen ihren Schützling. Die seelische Unruhe, welche die letzten Jahre der Marchesa nach Ochino's Flucht verdunkelte, drohte 1539 noch nicht. —

* * *

Wie lange Hollanda in Rom arbeitete, stolz und zukunftsfroh, vermag ich nicht genau festzustellen. Ihn selbst dünkten die Monate kurze Tage (Pint. *97*). Ebensowenig lässt sich angeben, ob er später während seiner Wanderungen noch einmal dahin zurückkehrte.[1]) Zu Ostern 1539 (6. April) empfieng er mit den Cardinälen und Gesandten das Abendmal »aus dem herrlichsten Kelche auf Erden« (Des. *38 v.*)[2]) direct vom Papste (Pint. *183*). Am 28. September 1539 bewilligt in der Heimat der Cardinal-Infant kurz vor seinem Tode dem Abwesenden noch eine Geldsumme (20 Crusaden).[3]) Im Februar 1540 war er in Neapel (Esc. *53 v.*), hatte also den Ritt durch die römische endlose Ebene, deren ergreifende Einsamkeit Miranda vor kurzem besungen hatte, sowie die pontinischen Sümpfe hinter sich. Auf der Via Appia war er nach Terracina zum maritimen Gaëta, an den Trümmern des alten Minturnae vorbei, über das Schlachtfeld am Garigliaoflüsschen geritten. Von allen diesen Stätten reden seine Albumblätter und seine Schriften. Die aus Neapel legen Zeugnis ab vom Besuche des Castello-Nuovo mit seinen herrlichen Sculpturen am Triumphbogen des aragonesischen Alphons und des Forts von Santelmo,[4]) das er in Arbeit sah (Des. *43 v.*; Esc. *45*; Pint. *181*), von seiner Bewunderung für den Inselkranz von Procida, Ischia, Capri, vom Aufstieg zum Vesuv, vom Verweilen bei der Grotte des Posilipp

---

[1]) Dass er Bandinelli's Grabmonument Leo X. und Clemens VII. gesehen haben will, sagte ich bereits. So viel ich weiß, war es erst 1541 fertig.

[2]) Nach Hollanda's Schilderung bilden drei sich umschlungen haltende Frauengestalten, Glaube, Liebe, Hoffnung, den Fuß des Abendmahlkelches, dessen sich Paul III. bediente. (Des. *38 v.*)

[3]) Corpo Chron. I, 85, 80.

[4]) Was er über den Bau des Castells von Santelmo berichtet, ist mir nicht ganz klar. — Er schreibt es einem Don Antonio zu.

am Grabe Vergils (Esc. *34 v.*), von Ausflügen nach Cumae, Puteoli, Bajae, zum Lago d'Averno. (Esc. *52 v.*; und *53* Pint. *95 v.*, *162 v.*, *121 v.*) Auch bewunderte er den Donatello zugeschriebenen, bronzenen Pferdekopf.[1]) Dann übersteigt er die Abruzzen, erblickt die Adria zum erstenmale bei Barletta, wo der Bronzecoloss ihm beachtenswert dünkt (Esc. *8*), und wendet sich nordwärts, der Lagunenstadt zu. Die Stationen, welchen er Zeichnungen widmete, sind Cività Castellana, Orvieto mit seinem mächtigen Pozzo (ib. *44*), Matelica, Spoleto (Castell und Wasserwerke), die großartige Ponte del Narne bei Terni (*38 v.*), das Wallfahrtshaus zu Loreto (*51 v.* und *52*), Ancona, Pesaro. Hier machte die Villa Imperiale auf ihn wie auf jeden Beschauer einen tiefen Eindruck; die Veste hingegen hinterließ böse Erinnerungen in ihm, weil er als allzu emsiger Zeichner vom Commandanten als Spion verdächtigt und gefangen genommen, sogar in Lebensgefahr gerieth (Des. *43 v.*; Esc. *44 v.* u. *36 v.*, Pint. *114*). Schließlich Bologna, wo er dem in Barcelona ausgesprochenen Rath des Kaisers, sich die Malereien in der Krönungskirche anzusehen, gewisslich nachgekommen ist; und neben Ferrara (Esc. *35 v.*) noch Treviso. In Venedig findet er Gelegenheit, in einer Federzeichnung die Züge des Dogen Pietro Lando (1539—1545) festzuhalten. Wichtig war für ihn die Bekanntschaft mit dem Baumeister Serlio aus Bologna, der ihm ein Exemplar seines vor kurzem (1540) erschienenen Architekturwerkes verehrte (Pint. *78 v.* und *81*). Die Marcuskirche, die Bronzerosse, die Colleonistatue, das Arsenal liefern den Stoff für verschiedene Albumblätter (Esc. *39*, *41 v.*, *43*), wie in Padua das Reiterdenkmal des Gattamelatta und die Kirche des heiligen Antonius. Er wird der Reliquie gedacht haben, welche ein Jahrhundert früher der Infant Don Pedro (durch Kaiser Sigismunds Gnaden Markgraf von Treviso) nach des Heiligen Heimatstadt am Tejo gebracht hatte, jener selbe Vielgereiste, dem damals die Stadt Venedig feierlichst einen Marco Polo überreichte. In Pavia ist es, wie am Garigliano, die historische Erinnerung an den Sieg Spaniens,

---

[1]) Hollanda glaubte eine Arbeit Leonardo's vor sich zu haben, nennt jedoch den Namen Donatello in demselben Satze. (Pint. *39*.) Über diesen Bronzekopf vgl. Quellen. Sch. IX., 165, 272, und 308.

die ihn gefangen nimmt. Dann beschäftigen ihn von neuem die norditalienischen Festungen. Die Lombardei durchquerend, verweilt er in Mailand und Moncalieri. Den Abstieg vom Mont-Cenis legt er auf Reisigtschlitten zurück (ramaças). — Viele, von mir noch nicht erwähnte Städte werden von Hollanda noch aufgeführt um ihrer malerischen Kunstschätze willen: Urbino, Mantua, Parma, Piacenza, Ascoli, Esi, Lucca, Como. Doch fehlt der Beweis dafür, dass er sie wirklich betreten, das heißt, sowohl die betreffende Zeichnung, als auch die Aussage: eu vi (= vidi).

Was Spanien betrifft, so spricht er außer von Lerida, Valladolid, Barcelona und den Pyrenäenstädten, die er 1537 gesehen, noch vom katalonischen Bellpuch, dem andalusischen Sevilla nebst Granada und den Wallfahrtsorten Monserrat, Guadelupe und Santiago. Wie bei dem gallizischen Heilthum bestimmt der Fall ist, könnte er auch die übrigen unabhängig von seiner Romfahrt späterhin besucht haben. Von einem eingehenden, liebevollen, wiederholten Studium spanischer Kunst legen jedoch seine Werke kein Zeugnis ab. (S. Abschnitt VI.) Er wollte die italienischen Eindrücke frisch und rein mit sich nehmen. Nur Weniges in Spanien entgeht seiner Verurtheilung. Der, die verschiedenartigsten Elemente nach der Anschauung der Einen harmonisch verschmelzende, nach dem Urtheil Anderer barock vermischende, üppige Übergangsstil, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf der Halbinsel herrschte, war ihm ein Gräuel, die Gothik mittelalterlich barbarisch; die Renaissancewerke aber, welche damals schon geschaffen waren, von zu laxer Observanz. Nur das Einfache und Große, in schönen Proportionen Aufgebaute gefiel ihm. Doch davon später.

* * *

Es fragt sich, wann der in Italien zum Fanatiker des Classicismus gewordene Römling in die moderne Siebenhügelstadt am Tejo zurückkehrte »schönheitssatten Auges«; wann er zum erstenmale wieder sein, den Ocean beherrschendes, von der Natur so glücklich ausgestattetes Lissabon überschaute und die ärmlichen Paläste darinnen ringsum mit dem Köstlichsten verglich, was er in Rom, Florenz, Venedig, Mantua, Pesaro bewundert hatte. Bei diesem Überblick wird der Plan zum

Entschluss geworden sein, der sich während der Lehr- und Wanderjahre allmählich bei ihm entwickelt hatte; um so bestimmter und großartiger, je mehr er zum Renaissancekünstler heranreifte und seine wahre Veranlagung begreifen lernte. Der ihm vielleicht vom König von Anfang an nahegelegte Plan, in Portugal vorwiegend als Baumeister zu dienen, der Residenz durch Anlage einer Citadelle, äußerer Forts, prächtiger Schlösser, monumentaler Kirchen, Brücken, Brunnen, sowie durch Wasserbauten und Straßen mit Meilenzeigern eine ihr würdige, einheitliche Gestalt zu geben. Ein Château en Espagne, wie wir sehen werden!

Spätestens geschah das 1545. Vielleicht aber noch einige Jahre früher. Bis jetzt hatte man 1547 oder 1548 als Datum der Heimkehr angesetzt, die Reise also auf 9—10, ja 11 Jahre berechnend. Ich selbst habe diese Zahlen (9—10) gutgeheißen, gestützt auf gewisse Angaben in Hollanda's Schriften. Verschiedene Umstände zwingen jedoch zur Berichtigung. 1. Als ein Beweis dafür, dass Hollanda wenigstens vor 1546 die Apenninen-Halbinsel verlassen hat, darf gelten, dass er in seinen Werken alle italienischen Freunde als Lebende schildert, auch Valerio de Vicenza, Lattanzio Tolomei, Vittoria Colonna. Überhaupt enthalten dieselben keinen Hinweis auf irgendeine Begebenheit oder auf irgendeine Schöpfung aus so späten Jahren. Ganz im Gegentheil. Antonio da San Gallo wird als Architekt von Sanct Peter bezeichnet (che fenisce San Piero). Er wusste also nicht von jenes Tode (1546), noch von Michel Angelo's Berufung (1547).[1] Aretinos Anklagebrief über das Jüngste Gericht (1545) ist das späteste Ereignis, auf das ich eine vague Anspielung entdecke. Von diesem aber konnte er während der Heimfahrt oder selbst zu Hause erfahren — so weite und rasche Verbreitung pflegte der, welcher sich die Fürstengeisel nannte, seinen Schmähepisteln zu geben. Im Skizzenbuche fehlt von neuaufgefundenen Sculpturen zum Beispiel der Farnesische Stier (1545) und der Herculestorso. 2. Gegen Ende 1545 begleitete Hollanda den Eborenser

---

[1]) Hollanda spricht (1571) freilich vom Modell zur Thür der Peterskirche. (Des. 39 *v.*) — Von Antonio da Sangallo sagt er 1548 (Pint. 78 *v.*) ausdrücklich: e acaba agora a igreja de São Pedro com grande cuidado. E eu vi, o modelo de sua mão, feito de madeira, mui perfeito na mesma igreja.

Antiquar, seinen alten Freund und Lehrer, nach dem Garten des Königspalastes zu Santos, um ihm gewisse grammatische Eigenthümlichkeiten einer römischen Inschrift zu zeigen, gerade als dieser auf Bitten seiner jungen Hörer sein episches Gedicht Vom heiligen Vincenz mit Erläuterungen versah. Darüber berichtet der Gelehrte ausführlich, nicht ohne den Maler mit der bei südlichen Lateinschreibern üblichen Magniloquenz als lusitanischen Apelles zu verherrlichen.[1]) 3. Nicht nach dem 12. Juli 1545, frühestens aber im Winter 1543 malte Hollanda ein Bildnis Johanns III. für dessen Tochter D. Maria, Philipps erste Gemahlin, und zwar, um es in eigener Person am spanischen Hofe zu überreichen.[2]) Die 1527 geborene Prinzessin war mit dem spanischen Thronfolger, ihrem Vetter, vermählt worden. Am 9. October 1543 sagte sie dem Vaterhause Lebewohl; am 12. Juli 1545 schied sie bereits aus dieser Welt.[3]) In die Zwischenzeit fällt also die von unserem reizbaren Künstler beschriebene »Sitzung«, bei welcher die Gegenwart des vielangefeindeten Vertrauten Johanns III., des Grafen Castanheira, ihm lästig fiel. (Tir. 7 *v.*) Hauptzweck der geplanten zweiten Reise nach Valladolid zur Überreichung jenes Bildes möchte gewesen sein, dort in einem Gruppenbilde Philipp und D. Maria darzustellen, — letztere mit dem damals erwarteten Sprössling jener Familienheirat, dem unglückseligen Infanten D. Carlos auf ihrem Schoße — ein Pendant also zu dem früher erwähnten Gemälde von der Hand des Antonio de Hollanda. Abermals eine vereitelte Hoffnung, wie die zu Barcelona!

---

[1]) Vincentius Levita et Martyr. Heroici Poëmatis libri duo cum scholiis eiusdem Resendii. Gedichtet spätestens 1532 in Belgien; gedr. Ende 1545 zu Lissabon. — In Anm. 80 zu Buch II. heißt es, zur Begründung der Synizese Muti, für Mutii: »Am Tage, ehe ich diese Anmerkung niederschrieb, geleitete mich mein Francisco de Hollanda, der lusitanische Apelles, ein Jüngling von bewunderungswürdigem Ingenium, in die (wegen der dort beerdigten altchristlichen Märtyrer Verissimus, Maxima und Julia) Santos Velhos geheißene Vorstadt Lissabons, führte mich daselbst in den am Strande gepflanzten königlichen Garten und zeigte mir eine alte lateinische Inschrift in der fili für filii zu lesen ist.« Im Vorwort berichtet er, dass er seine Anmerkungen in zehn Tagen entworfen und fertigstellen musste, dem Drucker zuliebe.

[2]) Stando tirando elrei nosso senhor ao natural para o levar á princeza sua filha, que sancta gloria haja, a Castella. (Tir. 7 *v.*)

[3]) Hist. Gen., Provas, Bd. III., Nr. 146—150.

Danach scheint es, dass Hollanda vor Juli 1545 wieder zu Hause war. Dann hätte die Reise 7—8 Jahre gedauert; doch nur 4—5 — das heißt so viel wie der Aufenthalt von Goes, Miranda und verschiedener Boursiers, welche Universitätsstudien nach Italien führten, — falls wir bis ins Jahr 1542 zurückzugehen hätten.

Dafür gibt folgende Erwägung jedoch keine sichere Bürgschaft.

Francisco lieferte gleich nach seiner Heimkehr die Zeichnung und ein Modell für die afrikanische Festung Mazagão. Wir haben eine Aufzeichnung von ihm selbst darüber. Als er 1571 König Sebastian aufforderte, sein Land, das auch nicht eine gute Citadelle nach moderner Art, aus Backstein, besitze, gehörig zu befestigen, bemerkt er: »Eure Hoheit möge sich der Zeichenkunst bedienen zur Anlage von Festungswerken .... sowie sich der König und die Infanten meiner, bei Anlegung des Forts von Mazagão bedient haben, das nach meinem Entwurf und meinem Modell ausgeführt worden ist — als erste, wirklich gut gesicherte Veste in Afrika. Ich habe dieselbe nämlich gezeichnet, als ich aus Italien und Frankreich heimkam, wo ich mit eigenen Händen die wichtigsten Citadellen und Bastionen der Welt ausgemessen und nachgezeichnet hatte. Trotzdem ist die von Mazagão nicht aus Ziegelstein hergestellt worden, wie ich dem König und dem Infanten gerathen hatte — sie werden gewusst haben, weshalb.« (Des. *43 v.*) Nun geht aber aus einem Briefe des Werkmeisters João de Castilho (Corpo Chronologico I—71—52) hervor, dass dieser im Jahre 1542 die große Bastion von Mazagão ausgeführt hat,[1]) deren er sich rühmt als eines Riesenwerkes ersten Ranges — ohne Hollanda zu nennen, wie dieser auch Jenes Namen nicht ausspricht. Die Vermuthung, unser Reisender hätte noch aus Italien, auf Verlangen der Gebieter, Entwürfe für die afrikanische Festung eingeschickt, wie so manches Festungsbild nächst Bildern aus dem französischen Heerlager, wird durch die angeführten Worte zwar abgeschnitten. Doch können Castilho und Hollanda mit verschiedenen Verstärkungen der schon von Emanuel angelegten, unter Johann III. so oft gefährdeten

[1]) Raczynski, Dict. 44.

Veste betraut worden sein. Ein Bild der Infantin D. Maria aber, das Anfang 1542 nach Frankreich an ihre Mutter Eleonore entsendet wurde, ist von ungenanntem Verfasser.[1])

Was sein Hauptwerk betrifft, so begann er die Niederschrift meiner Ansicht nach Mitte 1547. Den Schlusssatz des letzten Theiles beendete er am dritten Tage des Jahres 1549. Theil I ist vom 18. Februar 1548 datiert (primeira dominga da coresma). Theil II vom 18. October desselben Jahres (dia de S. Lucas). Man wird für Herstellung des ersten aber mindestens dieselben acht Monate wie für den zweiten berechnen dürfen. Für 1547 spricht obenein ein Satz (Tir. *27 v.*), in welchem Hollanda versichert, gerade als Leo Baptista Alberti's Buch von der Malerkunst in Italien gedruckt ward, habe er in Portugal das seine geschrieben.

Er hätte sich also nicht unmittelbar nach der Rückkehr an die Abfassung gemacht? oder dieselbe unterbrochen und erst nach Ablauf mehrerer Jahre von neuem aufgenommen? Für diese letztere Annahme möchte man die Frische der Eindrücke in den Dialogen geltend machen. Vielleicht wurden die ersten drei nächst dem allgemeinen Prolog zuerst ausgearbeitet, doch auch nicht unmittelbar nach der Heimkehr. Zwar benutzt der Verfasser die Wendung: »Aus der Fremde vor wenigen Tagen heimgekehrt« (vindo de terra strangeira, inda não ha muitos dias, Pint. *4*) oder »vor kurzer Zeit aus Italien gekommen« (vindo de Italia ha pouco tempo ib. *93 v.*). Eben diese und ähnliche Aussagen haben mich früher verleitet, für die Rückkehr und die Niederschrift ein und dasselbe Jahr anzusetzen. Mitten inne aber kommen auch andere Formeln vor, wie »noch während meines römischen Aufenthaltes« (inda no meu tempo de Roma; ib. *63 v.*; ib. *78 v.*) und al mio tempo (ib. *180 v.*), die auf eine ferner abliegende Zeit deuten. Einmal (ib. *96 v.*) äußert er sogar, er vergäße bereits die Namen aller römischen Wunderwerke. Und dann... von Tagen sprechen Dichter, auch wenn es sich um Tausend oder Tausende handelt. Hollanda selbst berechnet, wie wir wissen, den Auf-

---

[1]) Eleonore von Frankreich zeigt den Empfang des Bildes in einem Schreiben vom 6. März an. — Doch fehlt jede Nachricht wie über den Maler, so über Verbleib desselben. Ob es von Anton Moor war?

enthalt in Rom nach Tagen. Der spanische Übersetzer seines Werkes nennt sogar die zwischen 1549 und 1563 liegende Spanne eine kurze Zeit (poco tiempo).[1]) Ferner weist der Ausspruch, das, was ich in Rom gelernt habe, zusammen mit dem, was ich jetzt entdecke und herausfinde, offenbar auf Fortsetzung seiner Studien in Portugal vor der Ausarbeitung der Original-Aufzeichnungen. Ausschlaggebend ist, dass aus dem gesammten Inhalt des ersten Theiles unverkennbar hervorgeht, wie der Verfasser schon erheblich lange gewartet hatte und seine Ungeduld kaum noch meistern konnte. Diese zu zügeln, während er den großen, versprochenen Aufträgen entgegensieht (Pint. *3 v.*, *4*, *23*, *33 v.*, *69 v.* etc.), beschließt er, seinen Nebenplan auszuführen. Vielleicht wirkt auch der Vorwurf der Geheimniskrämerei mit, deren man ihn beschuldigt hat (ib. *30*). Schon sucht er nach Entschuldigungen für des Königs Zögern (ib. *2 v.*). Manche Äußerung klingt wie Entgegnung auf an ihn ergangene Vorschläge und Vorwürfe. Er will andere Bevorzugte mit der Behauptung in den Hintergrund drängen, nur wer in Italien gewesen, sei ein Meister (Pint. *25 v.*). Dabei wird er in seiner Kritik alles Heimischen herber und immer herber, während er sich ausschreibt. Warum?

Zuerst wird der Heimgekehrte den Gönnern Bericht erstattet, bei der Familie gerastet und seine Sammlungen (Kupferstiche, Gipsabgüsse, Handzeichnungen, Medaillen) geordnet haben. Dass er zeitweise nicht bei Hofe war und vom Infanten gerufen werden musste, theilt er mit (Fabr. *24 v.*). Er orientierte sich über die eingetretenen Veränderungen, im Lande umherreisend. Diese waren merkliche, eigentlich erfreuliche und doch für seine Zwecke gefährliche. Was er lehren wollte, war nichts neues mehr! Wohl aber das Wie. Damals hatte man seine Schwärmerei für die Antike so gut wie für Resende's Inschriften-Garten und Miranda's Langvers-Dichtungen verlacht. Jetzt pries alle Welt nicht nur den italienischen Hendekasyllabus, sondern die gesammte italienische Kunst. Selbst João de Castilho, der früher höchstens

---

[1]) Der Dichter der Lusiaden braucht die Zeitangabe »tausend Tage« (mil dias) mehr als einmal.

Renaissancedetails auf gothische Grundformen gepfropft hatte, war dabei, den zum Pantheon der Manoelinischen Familie bestimmten Chor von Belem nach italienischer Manier zu gestalten (vollendet 1551). »Als ich aber heimkam, erkannte ich das Land nicht wieder, sintemal ich mit keinem Steinmetz oder Farbenreiber sprach, der nicht den Satz im Munde führte, die italienische Manier — denn so nennt man hier die Antike — laufe allen übrigen den Rang ab. Und so voll waren sie von dieser Weisheit, dass niemand meiner gedachte. Trotzdem freute ich mich darüber, aus Liebe zum Vaterland und zu dieser meiner Kunst.« (Pint. *29 v.*) Gewiss, es freute ihn! Er lobte den König. »Schon sieht man Zeichen« (ja vemos alguns sinaes ib. *29 v.*); »die Geister regen sich« (»começam a descobrir-se os engenhos« ib. *2 v.*). Selbst einige der im Bau begriffenen Werke findet er nicht durchaus tadelnswert. Wenn der König so eifrig bauen und meißeln ließ, und wenn man gelernt hatte, den neuen Stil zu achten, noch ehe man vollgiltige Vertreter desselben zur Verfügung hatte und ihn in seiner ganzen Reinheit kannte, so musste er, der nach mehrjährigem Studium von dem Ursprung des Quellstroms heimkehrte, doch zum Führer gewählt werden: Die Umgestaltung der Hauptstadt musste ihm zufallen. Die Fürsten sagten nicht nein dazu. Der König versprach ihm grandissimas obras (Fabr. *5 v.*) und präcisierte einzelne Pläne. Der Infant bestimmte eine ansehnliche Summe für Wasserwerke und monumentale Brunnen.

Nur fehlte es für den Augenblick noch an flüssigem Gelde. Auch müssten zuvörderst die zahlreichen, schon in Angriff genommenen Unternehmungen zu Ende geführt werden, vor allem Belem, der Kreuzgang, die Klosterräume, der Vorbau am Westportal, der Chor, damit man endlich dem Gründer und all den anderen Todten die letzte Ruhestätte bereitete. Hollanda wisse nur zu gut, wie grausam das Schicksal dem Königshause mitgespielt habe, Jahr für Jahr einen seiner Lieben dahinraffend. Man sei übrigens mit João de Castilho und seinen Gehilfen in Thomar, Batalha, sowie mit der französischen Colonie in Coimbra durchaus zufrieden. Die von Maria von Ungarn und Kaiser Karl empfohlenen fremden Bildnismaler dürfe und möge man auch nicht abweisen. Hollanda habe sich zu gedulden. Mittlerweile könne er den Ertrag seiner Reise zu

Papier bringen, zu den Lernbegierigen als Meister sprechen, seine Entwürfe ausarbeiten.

Mit kleinen Bestellungen hält man ihn hin und gewährt ihm Vergünstigungen, so dass er an der Wohlgesinntheit und Zufriedenheit seiner Beschützer zu zweifeln keinen Anlass hat. Den Infanten begleitet er auf Ausflügen (nach Cintra) und Reisen, z. B. nach Santiago de Compostella, und nimmt für ihn aus Italien kommende Kunstgegenstände in Empfang. Am. 9. October 1550 belohnt ihn die Königin mit 25 Crusaden, wir wissen leider nicht für welchen Dienst.[1]) Ein Jahr später (10. September 1551) setzt ihm Johann III. eine Jahresrente von 20.000 Reïs aus, zahlbar vom verflossenen 1. Jänner an, und fügt bald darauf, dem Brauche entsprechend, noch 3 × 60 Scheffel Weizen (tres moios de trigo) hinzu, die ihm von da ab von drei zu drei Jahren bestätigt werden.[2]) Dazu kommen, von Seite des Infanten, andere 10.000 Reïs Jahresrente, nebst weiteren 2 × 60 Scheffeln Getreide. Das lehren die nach seinem Hinscheiden von Johann III. gewährten Bestätigungen vom 30. Juli und 18. Aug. 1556. — Auch als die irdischen Reste dieses Herrschers eingesargt sind, wird Hollanda nicht vergessen. Aus dem Decennium der Regentschaft Katharina's und des Cardinal-Infanten Heinrich (1557—1567) ist freilich keine Schenkungs-Urkunde zum Vorschein gekommen. Erst 1568 bestimmt ihm Sebastian eine Pension von 16.000 Reïs für drei Jahre. Ohne dass sich verfolgen ließe, wie das zugieng, beläuft sich die Summe aller ihm zustehenden königlichen Gelder dann im Jahre 1583 und 1584 unter Philipp II. auf 100.000 für ihn und seine Erben. Aus den Erlässen dieses Monarchen (4. Jänner 1583 und 19. Juni 1584) erfährt man außerdem, dass der Maler sich verheiratet hatte mit D. Luisa da Cunha de Sequeira, die ihn überlebte. Aus der Clausel, seine Rente sei zwei Jahre über sein Ableben hinaus zahlbar »zur Abtragung von Schulden«, darf man nicht schließen, dass solche thatsächlich vorhanden waren. Diese sehr praktische Vergünstigung war hergebracht.

---

[1]) Die im Staatsarchiv vorhandenen Urkunden über verschiedene, dem Maler gewährte Vergünstigungen hat bereits Graf Raczynski verwertet. Im Wortlaut sind sie noch nicht veröffentlicht. — Corpo Chron. I., 85, 80; Buch 66, *265 v.*; Buch 59, *261*.

[2]) Vorhanden sind Anweisungen für die Jahre 1553, 1556, 1567, 1570, 1580, 1584.

In welchem Verhältnisse die angeführten Zahlungen an den Edelherrn des königlichen Hauses zu seinen Leistungen als Künstler stehen, geht aus den Documenten nicht hervor. Nur ganz allgemein wird gewisser Dienste gedacht, die er dem Infanten geleistet hatte. Ein noch nicht erwähntes Schriftstück vom Jahre 1554 (22. August) bezieht sich auf ein Porträt der Königin. Es wird mit der selbst für ein Miniatur-Bildnis auffällig niedrigen Summe von 800 Reïs vergütet.

* * *

Von Aufträgen, mit denen man den Künstler betraute, hören wir so gut wie nichts, fast noch weniger als von des Vaters Thätigkeit. Ein paar Kleinigeiten erwähnt er beiläufig:[1]) Zeichnungen für Münzen (wiederum mit dem Vater zusammen), Entwürfe für allerhand Kirchengeräth, wie Canontafeln (Des. *38 v.*), Messgewänder für Belem, welche die Königin zu sticken gedachte;[2]) Formen für die in allen Klöstern und Kirchen Portugals verwendeten Hostien (ib. 38); eine Mitra mit den vier Thiergestalten aus der Vision Hesekiels (ib. *39*); Reitzeug und Waffen für den Infanten und Kronprinzen (1553) zur Hochzeit des letzteren (ib. *41*). Von Malereien nennt er außer dem Porträt Johanns III. nur eine Medaille für Sebastian, worauf als »vollkommener König« Alexander der Große dargestellt war (Fabr. *28 v.*) und nicht Johann II., wie es den Anschein hat.[3]) Dazu ein Gruppenbild: Johann III. und Katharina mit ihrem Enkel Sebastian, dem rey-niño, ein Geschenk der Großeltern für die Prinzessin Johanna, ihre unmütterliche Schwiegertochter in Castilien (Des. *40 v.*). Aus zwei lateinischen Gedichten erfahren wir von zwei Bildnissen oder einem Bildnisse der D. Maria (1521—1577), der jüngsten Tochter Emanuels aus seiner letzten Ehe mit Eleonore, der späteren

---

[1]) Dass es ein schwerer Missgriff wäre, was Hollanda ganz beiläufig erwähnt als Verzeichnis seiner Arbeiten aufzufassen, braucht nicht hervorgehoben zu werden.

[2]) Im Jahre 1571 waren die Stickereien unvollendet. Von den heute noch in Belem vorhandenen alten Messgewändern spricht die Tradition der Königin und ihrer Oberkämmerin D. Felipa de Ataide eine Dalmatica von carmoisinrothem Sammt mit reichen Gold- und Seidenstickereien zu.

[3]) Diesem portug. König haben die Historiker den Zunamen »o principe perfeito« beigelegt. Isabella die Katholische nannte ihn »den Mannhaften« (o homem).

Königin von Frankreich. Gemalt ward eines davon, wenn ich richtig interpretiere, 1552, d. h. als die reiche, hochgebildete und schöne Fürstentochter Philipps Gemahlin werden sollte, möglicherweise also im Wettbewerb mit dem sich damals am portugiesischen Hofe aufhaltenden größten Maler der Fürstenbräute.[1]) Freilich ward D. Maria zu dieser Ehre mehrmals ausersehen. Doch kam es nur einmal, eben 1552, beinahe bis zum Vollzuge. Beinahe! Denn 24 Stunden früher — 12. Juli 1553 — nahm der, welchen moderne Portugiesen gern als Dämon des Südens und die Venetianer als Vater des Trugs zu bezeichnen belieben, oder nahm in seinem Namen der kaiserliche Vater sein Jawort zurück. Der Gesandte, Fürst Eboli, musste in Lissabon eine Courierdepesche vorlegen. Sie besagte: »In diesem Augenblicke erhalte ich die Botschaft, dass Eduard von England gestorben ist, dem seine Schwester Maria auf dem Throne folgt. Wenn die Vermählung mit der Infantin D. Maria von Portugal noch nicht vollzogen ist, so sei sie hiermit aufgeschoben.« Und aufgehoben! Anton Moor gieng flugs nach England, die nordische Braut mit dem kalten Tudorgesicht zu malen. Doch davon erzählt ein Größerer.[2]) Wir haben in Portugal zu bleiben, bei Manoel da Costa, dem Verfasser der erwähnten Gedichte.[3]) »Wie der mäonische Greis, des Alkinoos herrliche Tochter, wie Zeuxis einst die züchtige Keuschheit der Dulderin von Ithaka, so hoheitsvoll und reinen Sinnes zeigt Hollanda uns die portugiesische Penelope.« Das ungefähr besagt das eine Epigramm. Das andere, welches die Datierung 1552 erlaubt, erzählt, mit discreter Anspielung auf die zahlreichen in Madrid, Paris und Lissabon von den drei Halbvätern für die Infantin ausgeheckten Heiratsprojecte wie folgt: »Venus, nachdem sie Dein Bildnis erblickt hatte, rief ihren Sohn herbei und sprach: Du weißt, dass die Geschicke seit langem nach einem Fürsten ausschauen, der dieser Jungfrau würdig wäre, ohne ihn zu finden. Geh! lass Deine Pfeile hier, nimm diese kleine Tafel[4]) und Du wirst neue Triumphe davontragen, indem Du den Weltbeherrscher besiegst.«

---

[1]) S. XLII. Anm. 1.

[2]) Vgl. Justi »Philipp als Kunstfreund« in Lützow XVI., 311—312.

[3]) Emanuelis Costae Lusitani Jureconsulti Commentarii. Salamanca 1584, — S. 492. — Die erste Ausgabe erschien 1552.

[4]) Ob es sich um ein Ölbild handelt? Im Gedicht ist von tabula die

Von einem Altarbilde der Dominicanerkiche zu Lissabon bemerkt unser Künstler, die Ignoranten verständen den tieferen Sinn nicht, der sich in der Gegenüberstellung des alten Adam am Baume des Lebens und des neuen Menschen am Marterbaume des Todes verstecke (Des. *39*). Ob es von ihm herrührte? — Über ein kleines, ziemlich wertloses Ölbild — die Taufe des heil. Augustinus —, welches man seinerzeit dem Grafen Raczynski als Werk Hollanda's gezeigt hat, findet sich keinerlei Aufzeichnung. (Lettres 275 ff.; Dict. 142.) Was im Schriftsteller-Lexikon des Barbosa-Machado und anderwärts über zahlreiche Malereien von Hollanda in Kirchen und Klöstern und von Cean-Bermudez über Bilder im Escorial gemuthmaßt wird, hat keine sichere Grundlage. Die Bosheit der Zeit und sein Unstern haben ihm in der That übel mitgespielt. — Noch schlechter sind wir über Bauwerke unterrichtet, deren Schöpfer er wäre. Von dem Modell zu den Festungswerken von Mazagão war schon die Rede. Im übrigen kennen wir nur Versprechungen von Seite der Fürsten und Entwürfe von Seiten Hollanda's.

* * *

Trotzdem blieb er nicht unberühmt. Wie seine Bilder, so fanden auch seine Schriften begeisterte Lobredner. Aus den Namen wie aus den Äußerungen derselben darf man verallgemeinernd schließen, dass die humanistisch gebildete Minderheit sich für den Vergötterer der Antike erklärt hatte und dass er unter ihnen für eine nationale Größe galt. Zu den 1545 gedruckten Worten des Alterthumsfreundes Resende über das »wunderbare Ingenium« des portugiesischen Apelles und den ausgesuchten Schmeichelreden des Manoel da Costa (1552) traten (vor 1563) noch preisende Reden von Seiten einiger hervorragender Gelehrten, kirchlicher Würdenträger und eines Malers. Zwei eng mit Resende befreundete Professoren, der Geheimschreiber des Obertribunals Pedro Sanches, der ausgezeichnete Latinist Jorge Coelho († 1563), sowie der Præceptor des Kronprinzen und spätere Bischof von Miranda und Leiria, D. Antonio Pinheiro, widmeten ihm lateinische

---

Rede, in der Überschrift von tabella. — Eiusdem Auctoris Epigramma de tabella qua depicta fuit Serenissimi Joanis tertii Lusitanorum Regis Soror Maria Princeps Augustissima. — Man könnte in dem Gedichte auch ein Wortspiel suchen, da das zweimal angebrachte »hollanda« in Portugal die Leinewand bezeichnet.

Verse.[1]) In einem portugiesischen Prosawerke rühmt ihn ein frommer Mönch und guter Patriot, der zu den portugiesischen Classikern gerechnet wird: der außerordentlich belesene, aus der italienischen Literatur aber ohne Scrupel schöpfende Frei Heitor Pinto. In Sachen des Hieronymiter-Ordens, dessen Landes-Oberer er später ward, hatte er, offenen Auges und Herzens, Italien durchwandert und von dort Kunstsinn und Verständnis mitgebracht. Häufiger als irgendein anderer Portugiese, greift er ins Bereich der bildenden Künste hinüber und erzählt plinianische Anekdoten mit solcher Vorliebe, dass man versucht ist, intimen Gedankenaustausch mit Hollanda vorauszusetzen. Ihn nennt er in einem seiner (in verschiedene Sprachen übersetzten) Geistlichen Dialoge in einem Athem mit Michel Angelo, doch so, dass er den Portugiesen deutlich als Miniaturmaler charakterisiert.[2]) Zu derselben Zeit sagte Manoel Denis, der Maler, welcher Hollanda's Hauptwerk ins Spanische übertrug: »Eine ebenso große Abhandlung wäre vonnöthen, um Jenes' Vorzüge aufzuzählen.« (Vgl. Beil. XI.)

Viel ist das freilich nicht. Doch gibt es keinen unter den portugiesischen Malern und Baumeistern jener Tage, dem größere Ehren erwiesen worden wären, es sei im Namen des Königs oder der Nation. Von bestimmten Anfeindungen hingegen hat sich jegliche Spur verloren. Sie ergeben sich jedoch aus Hollanda's Entgegnungen. Was er schrieb, hat er ohne Zweifel vorher und nachher auch mündlich vertreten. Für den »Bösgesinnten« aber,

---

[1]) S. Anm. auf pag. LXXII.

[2]) Frei Heitor Pinto, Imagem da Vida Christan. (Erste Ausg. 1563. S. 198 b) der Ausg. 1581 aus Dialog 5. Da Vida Solitaria. — »Wie der Anfänger in der Illuminierkunst nichts weiter versteht, als die Umrisslinien der Zeichnung zu entwerfen, ohne dass er denselben durch den Glanz und die Pracht der Farben Leben zu verleihen, noch auch durch die Wissenschaft der Perspective Höhen und Niederungen, Fernes und Nahes auf der ebenen Fläche des Pergamentes auszudrücken vermöchte, so habe ich das Leben in der Einsamkeit skizziert durch bloße Liniengebung in schlichten, ungeschmückten Worten. Mein Bild desselben gleicht daher nicht einem Werke unseres Hollanda oder Eures Michelangelo — (wie man sieht, spricht ein Portugiese zu einem Italiener) — sondern entspricht meinen schwachen Geisteskräften; es fehlt ihm jener Glanz, jene Lebendigkeit, die Schattierung, die Perspective, welche die Kunst der Beredsamkeit hinzuthun müsste.« — Eine Reminiscenz aus Castigliones Widmungsbrief an D. Miguel da Silva?

welcher einzelne Aussprüche aus dem Ganzen losreißen und sie buchstäblich nehmen will, stecken in seinen Schriften gar manche zu Angriff, Widerspruch und Spott reizende Absonderlichkeiten.

Was war er eigentlich? Als Miniaturmaler war er fortgegangen — als Architekt kam er zurück. Und wenn er sich auch nur als den letzten unter den großen Renaissance-Baukünstlern und geringsten unter den Zeichnern ersten Ranges nennt, verlangte er doch ausdrücklich, über alle Meister Portugals gestellt zu werden und sie sämmtlich beherrschen zu dürfen. Zur ganzen Scala der aus der Zeichenkunst abgeleiteten Berufsarten will er taugen, besser als zum Malen (Pint. *34*), schreibt aber ein Werk gerade über Malerei. — Verlangt man von ihm, seine Werkstatt zu öffnen und, statt mit Worten, werkthätig zu unterweisen, so erwidert er: das kann ich nicht (eu não sei ensinar; ib. *30 v.*), und begründet diese überraschende Erklärung mit der Behauptung: der Maler wird geboren (ib. *17 v.* u. oft). Heißt man ihn aber bauen, so will er nur Zeichnungen und Modelle für den ausführenden magister operis liefern, den er geringschätzig als Steinmetz behandelt (ib. *22 v.*). Theorie und Praxis stimmen selten bei ihm überein. In allen Techniken z. B. soll der wahre Künstler erfahren sein. Er aber hat nicht einmal Ölmalerei gelernt und geübt (cousa é que nunca aprendi nem fiz; Pint. *87 v.*) Tafelbilder auf Holz und Leinwand sind sogar etwas Unedles, Pergamentblätter — wie Wandmalereien — etwas Göttliches. Porträts sind die einzigen Bilder, die er gern ausführt. Bittet man um eine Aufnahme, so gibt er wiederum zu verstehen, er porträtiere ausschließlich Kaiser und Könige und höchstens noch hervorragende Geistes-Heroen. Wer viel male, erniedrige sich. Man braucht praktische, leicht verständliche Regeln für den Bauhandwerker; er aber discutiert ästhetische Principien und philosophiert über die Göttlichkeit der Kunst, sowie die »Furie« und Würde des Künstlers. Alles mittelalterlich deutsch-gothisch-vlämische verurtheilt er als altmodisch und kunstwidrig; Antonio de Hollanda aber stellt er an die Spitze der rühmenswerten Illuminierer! Selber ein eleganter Hofmann, wenigstens in der Jugend, zeichnet er den genialen Künstler als Sonderling, der ungekämmt (incompto), schlecht gegürtet (mal cingido) einhergeht, wie ein Einsiedler lebt (apartado), mit den Mächtigen der Welt aber trotzdem auf vertrautem Fuße verkehrt und ihnen derbe

Wahrheiten rücksichtslos ins Gesicht sagt. Wer mit solchen »estrangeirices« kommt, hätte lieber im Auslande bleiben sollen. Sein missglückter Versuch, den Kaiser zu porträtieren (wie König Philipp), blieb gewiss nicht unbelacht; ebenso seine Ansprüche auf neue Erfindungen, von denen er doch selber zugeben muss, dass andere sie vor ihm gemacht haben, wie Alberti die Anwendung des Spiegels und Clovius die atomistische Punktiermanier! Vor allem aber verletzte sein selbsbewusstes Auftreten als Michel Angelo Portugals.[1]) Die Worte Arroganz, Hochmuth, Dünkel, Stolz (arrogante — presumpçoso — confiado — de má condição) sind so oft gefallen, dass er selbst sie aufgreifen und sich dagegen wehren musste. Seine Vorliebe für die Antike war zu einseitig, sein Kampf gegen die Gothik, als der Übergang von der Frührenaissance zur Hochrenaissance sich bereits vollzog, ein quixoteskes Fechten mit Windmühlen; seine Kritik am Nationalen zu scharf, seine Forderung absoluter Stilreinheit unerfüllbar; seine Rede zu freimüthig. Dazu kam noch etwas Erschwerendes. Aus seiner Vergötterung der Kunst, seinen Lobsprüchen auf die alten Heiden, seinen platonischen Ideen, seiner Vorliebe für das Nackte ließen sich vortrefflich Stricke für ihn drehen. Vielleicht gar aus seinem Verkehre mit dem Schöpfer des Weltgerichts und der Beschützerin Ochino's, nachdem der große Bruch in den Sitten und religiösen Anschauungen einmal eingetreten war. Mindestens genügten diese Anklagen, um die Drucklegung seiner Werke unmöglich zu machen. Hatte er sich doch selber als semipaganus gekennzeichnet.

Anfangs beachtete Hollanda es kaum, dass auch auf

---

[1]) Wer darauf ausgienge, könnte aus Hollanda's Schriften leicht ein Dutzend kleiner Züge zusammenlesen, durch welche er sich bewusst oder unbewusst als Nachahmer des Meisters erweist. Er zeichnet, seit er die Hände gebrauchen kann; er lässt keine Schüler in seine Werkstatt zu; er zeigt seine Werke nicht, ehe sie vollendet sind; er sagt den Mächtigen dieser Welt rauhe Wahrheiten; er will zeichnen und modellieren, damit andere danach malen und meißeln etc. etc. Wenn er z. B. so oft betont, er habe sich im Ölmalen und Frescomalen nicht geübt, und doch immer wieder zu verstehen gibt, er würde gern große Aufträge auch in diesen Techniken übernehmen, habe ich ihn in Verdacht, er träume davon, mit Meisterwerken zu überraschen wie Michelangelo, der nur zwei kleine Madonnen gemalt hatte, ehe er sich an den Carton machte und sich entschuldigte, er habe nie etwas in Farbe gethan, als er daran gieng, sich als der Schöpfer der sixtinischen Deckenmalereien zu offenbaren.

anderen Gebieten als dem der Baukunst sich während seiner Abwesenheit Wechsel vollzogen hatten. Als er fortgieng, kurz nachdem der große Gelehrte von Rotterdam den letzten Athemzug gethan hatte, durfte der »portugiesische Plautus«, Gil Vicente, noch seine derben, saftreichen Komödien vor dem Könige aufführen, und João de Barros in seiner »Geisteswaare« in reformatorischer Weise über Religion und Moral philosophieren. Man schätzte feine und freie Geistesbildung und berief aus dem Auslande zu Lehrern der Jugend hervorragende Männer der Wissenschaft (1534—1537). Als er wiederkam, zeigte Resende ihm bedeutungsvoll in einem der letzten Briefe von Erasmus den Hinweis auf das herannahende »regnum monachorum aut stultorum«. Der Bruder des Königs war Großinquisitor geworden (1539); das erste Auto-da-fé hatte stattgefunden (1540); durch D. Pedro Mascarenhas waren einige Gesellschafter Jesu ins Land gebracht (1541), deren erste Bußprocession (1542) die neue Ära des Zelotismus einleitete; 1545 berief man zwar noch Damião de Goes aus Flandern, das ihm zur zweiten Heimat geworden, unter dem Vorwande, er solle als Lehrer des Kronprinzen (mestre de lettras) wirken, doch musste er sogleich einem kirchlicheren Gelehrten und der Doctrin des Jesuitenzöglings Simão Rodrigues weichen, der ihn alsbald beim Gewissenstribunal als Ketzer verklagte; 1547 kam der Nuntius mit der verderbenschwangeren Scheiterhaufen-Bulle (da carne humana), welche dem Könige und seinem Bruder in Inquisitionssachen freie Hand ließ; 1551 wurde in Evora das Jesuitencollegium eröffnet; 1555 die Universität Coimbra mitsammt den Collegien dem Orden Loyola's ausgeliefert; 1558 eine neue, noch ausschließlichere von ihnen selbst in der Sertoriusstadt gegründet; 1564 erschien der erste portugiesische Bücher-Index.

Dazu allerhand elementare Schicksalsschläge: Erdbeben, Dürre, Hunger, wachsende Armut und Schuldenlast. Die Factorei in Antwerpen hatte geschlossen werden müssen. Und Kriegsunglück in Afrika. Erst wurden Safim und Azamor den Mauren ausgeliefert (1542), dann Arzilla und Alcacer (1549). Nicht minder verhängnisvoll für Portugal war, dass der Tod fortfuhr, unbarmherzig mit dem Nachwuchs der Dynastie aufzuräumen. Neun blühende Kinder hatte Emanuel hinterlassen; neun Söhne Katharina ihrem Gemahl geboren. Als dieser die Augen schloss, lebten im Lande nur drei Sprösslinge des Königsstammes: ein unmündiges

Kind: Sebastian, ein kindhafter Greis: der Cardinal-Infant und Großinquisitor Heinrich, und eine Frau: die unvermählte D. Maria.[1]) Der Kronprinz war 16jährig dahingegangen, noch bevor sein Sohn das Licht der Welt erblickte (1554); ihm folgte der Infant Ludwig (1555), — der nur einen Bastard, den Prior do Crato, hinterließ, — dann der König (1557).

Die verheißenen »grandissimas obras« waren Projecte geblieben. Für die in der Hauptstadt selbst, in Evora, Thomar, Coimbra, Porto errichteten Kirchen, Klöster, Klosterschulen und Seminare hatte man seiner (soviel wir wissen) nicht bedurft. Als Porträtmaler spielten einige Ausländer unbedingt die erste Rolle. Zuvörderst der schon erwähnte ausgezeichnete Anton Moor, der in Lissabon nach fruchtbarer Thätigkeit ein glänzendes Andenken hinterließ. Falls in den Angaben der alten Madrider Bilder-Verzeichnisse nicht die eine Maria von Portugal mit der anderen verwechselt ist (die Nichte († 1545) mit der Tante († 1577), wie ich annehme), war er schon ein erstesmal (1542) dort gewesen, von Philipp II. gesandt, um dessen Braut zu malen, bei welcher Gelegenheit er dann freilich auch die andere Maria für die Königin von Frankreich porträtiert haben könnte.[2]) Bestimmt war er 1552 mit Empfehlungen der kunstsinnigen Maria von Ungarn dort, und malte Johann III. und Katharina, die Infantin D. Maria, den Infanten Ludwig, den Kronprinzen und viele vornehme Damen und Herren des Hofes.[3]) Später auch Sebastian. Ein zweiter Niederländer, Christoph von Utrecht († 1557), fand so großen Anklang, dass er zum Ritter des Christus-Ordens befördert wurde.

---

[1]) Kinder Emanuels: D. Fernando († 1534); D. Beatriz († 1538); D. Isabel (1539); D. Affonso (1540); D. Duarte (1540), dessen gleichnamiger Sohn 1576 endete; D. Luis (1555); D. João (1557); D. Maria (1577); D. Henrique (1580). — Kinder Johanns III.: Alfons (1526); D. Maria (1527 bis 1545); D. Isabel (1529); D. Beatriz (1530); D. Manoel (1531—1535); D. Felipe (1533—1539); D. Denis (1535—1537); D. João (1537—1554); D. Antonio (1539—1540).

[2]) Da Pompeo Leoni im Escorial die Züge der Prinzessin von Kastilien in Bronze festgehalten hat, werden sich die vorhandenen Bilder vielleicht noch bestimmen lassen.

[3]) Eine nicht kleine Reihe von Gedichten auf Bildnisse berühmter, schöner Frauen und vornehmer Männer aus Hollanda's Tagen ließe sich zusammenstellen. Doch wird der Maler niemals genannt. — Für das Bildnis des Königspaares erhielt Anton Moor 500 Crusaden. S. Racz. Lettr. 255.

Ein dritter, Hans van der Straat aus Brügge, porträtierte (1556) den Sohn des Infanten, D. Antonio (für 7600 Reïs) und Sebastian (für das Vierfache: 80 Crusaden.)[1]) Von Moor's genialem Schüler, Affonso Sanches Coelho (portug. Abstammung), der sich später die Gunst Philipps in ebenso außergewöhnlichem Maße erwarb wie sein Meister, weiß man, dass er jenem in Lissabon zur Seite stand und dort blieb, bis er 1554 Philipps Schwester und Sebastians Mutter nach Spanien begleitete.[2]) Noch ein anderer Portugiese, Christovam Lopes, ward von Johann III. zum Ritter des Christus-Ordens gemacht, eine Ehre, die Hollanda nicht zutheil ward.

Selbst das Schriftwerk, das seinen Gedanken in Portugal den Boden bereiten sollte, solange er nicht durch Thaten reden durfte, von der Kraft seiner Phantasie und seiner Kunst, ihre Gebilde zu verkörpern, endlich reife Proben ablegend, — es wurde unterdrückt und beiseite gesetzt. Wie ich schon sagte, war es vielleicht nicht schlicht und sachlich genug; zu ungewandt und unrein geschrieben. Vielleicht war auch die Herstellung der Illustrationen zu kostspielig. Zum dritten aber nahmen die Eiferer gegen ketzerische Reformgedanken und heidnische Renaissance Anstoß an seiner Doctrin. Fremden Werken aber als Einführer zu dienen, wo er Eigenes geben konnte, dazu war er viel zu stolz. Ob man ihm derartiges nahegelegt hat? Es steht fest, dass Johann III. die Bearbeitung von Alberti's Architekturbuch dem André de Resende zuwies,[3]) und dass der Infant schon früher seinen Mathematiker, den großen Pedro Nunes, mit der Über-

---

[1]) Der Aufenthalt van der Straaten's in Portugal, der für Juli bis Dec. 1556 durch vorhandene Quittungen sicher gestellt ist, blieb Woermann und Woltmann unbekannt. — Vgl. Raczynski Lettr. 215 und 216. Georg für Joons ebenda, beruht auf falscher Lesung Juromenha's. — S. Vasari VII., 611.

[2]) Über Sanches Coelho s. Lützow, Zeitschr. f. b. K. Neue Folge V., 38.

[3]) Im December 1552 schrieb André de Resende an die Väter der Stadt, für die er sein Buch über die Alterthümer Evora's ausgearbeitet hatte: »Ich bin mit einem Buche über Architektur, auf Befehl des Königs, Unseres Herrn, dermaßen beschäftigt, dass ich für nichts anderes Sinn noch Zeit habe, meine Predigten natürlich ausgenommen.« (Ausg. 1553, *fl. 5 v.*) In seinem Testament finden sich Verfügungen über seine Architekturbücher. Sein erster Biograph (1593) aber erklärt ausdrücklich, dass es sich um eine Bearbeitung von Alberti's De Re Aedificatoria Libri X handelte (Florenz, 1485). — Vgl. Gaspar Estaço, Antiguidades, Cap. 43, §. 4.

setzung Vitruvs beauftragt hatte.[1]) Solange beide Unternehmungen aber nicht ausgeführt waren, — und dafür, dass sie vollendet worden sind, fehlt der Beweis, sie blieben ungedruckt und sind verschollen, — bedienten die Werkmeister sich zuerst (von 1542 bis 1565) eines spanischen Lehrbuches — der Medidas del Romano des Diego de Sagredo, das in Portugal mehrere Auflagen erlebte,[2]) später aber des Sebastian Serlio, als Villalpando ihn in der Sprache des Nachbarlandes zugänglich gemacht hatte.[3]) Energischer Fürsprecher aber bedurfte der Classicismus der Hochrenaissance noch mehrere Jahrzehnte hindurch, bis er in der Hauptstadt in Kirchenbauten wie in Santo Antão, Nossa Senhora do Desterro und S. Vicente triumphierte. Den Beweis für diese Behauptung liefert ein kirchlich gesinnter Bühnendichter, der noch nach 1563 Hollanda den Schimpf und Hohn anthat, Vitruv in italienischer Tracht mit der anmaßenden Haltung eines vielwissenden Ausländers als Verführer zu allem Bösen auf den Brettern erscheinen zu lassen und das vitruvianische Credo, travestiert, zum Gegenstande des Gelächters der Massen machte. — Die Architekturfrage bildet den Mittelpunkt des allegorischen, sich an alte »Moralitätenstücke« anlehnenden Auto vom Ave-Maria des Antonio Prestes.[4])

---

[1]) Dieser hervorragende Gelehrte, nach dem die Nonien benannt sind, war Lehrer der Infanten Ludwig und Heinrich gewesen. (1538 ist er Page, 1545 Knappe, 1551 Ritter.) Gerade, als der spanische Vitruv in Lissabon gedruckt wurde, also unbedingt, als man das Bedürfnis nach einem Handbuch des Romanismus zu empfinden begann, war er dabei, das lateinische Original zu übersetzen und zu commentieren. Das erzählt er dem König in der Vorrede zu seinen bemerkenswerten Untersuchungen über die Dämmerung: De Crepusculis Liber Unus, Liss. 1542. — Heute weiß niemand, was aus »seinen Livros de Architectura de Vitruvio, traduzidos e illustrados em lingoajem« geworden ist. — Einer Bearbeitung von Dürers Proportionslehre gieng es nicht besser, den Quattro Livros da Symetria dos corpos humanos, welche im 17. Jahrhundert Luis da Costa aus dem Italieni schen ins Portugiesische übertrug.

[2]) S. Anm. 1. auf pag. CXIII.

[3]) Die Originalausgabe von Serlio ist von 1540. Das 4. Buch war dem Marquese del Vasto gewidmet. — Die spanische Übersetzung des 3. und 4. Buches erschien 1563 zu Toledo. Francisco de Villalpando: Tercero y Cuarto Libros de la arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes. — Vgl. Salvá, Catalogo Nr. 2593. — Auch Frei Heitor Pinto kannte das Werk.

[4]) Ein frommer Ritter baut sich einen soliden und wohnlichen Palast auf sicherer Grundlage, ohne unnützen Schmuck. Im Dienste seines Werkmeisters, der Gute-Absicht heißt, stehen drei fröhlich und friedlich arbeitende Gesellen: Gute-Arbeit, Gut-Dienst und Gute-Sorgfalt. Beratherin ist seine alte

Solchem Unheil gegenüber überkommt Hollanda bisweilen der Gedanke, es sei Thorheit gewesen, nicht im Auslande zu bleiben, wie Michel Angelo ihm so väterlich gerathen, statt als sehr guter Patriot (Des. *36* u. *47*) der Heimat seine Kräfte widmen zu wollen, die keine Verwendung für ihn und kein Verständnis für seine Ideale hatte. Er sehnt sich zurück nach Italien. Und das schnell genug, schon als er 1547—1549 sein Buch von der Malerkunst ausarbeitete. Ob er 1545 bei Sansovino, 1550 bei Michel Angelo und ein andermal bei Benvenuto Cellini vermittelte, als Johann III. das Modell zu einem Palaste, eine Pietà und einen Degen bestellen ließ,

Amme, die Vernunft. Sein nicht ganz zuverlässiger, allzu gemüthlicher Diener ist die am Irdischen haftende Genügsamkeit. Die lustige Figur ist des Werkmeisters Bote, der Hungerleider Leicht-Gewinst. Die Philosophen Heraclit und Democrit spielen die Rolle des Doppelchors. Über dem mittleren Eingangsthore des Hauses soll in weithin sichtbaren Lettern »Ave-Maria« stehen, damit der Ritter sich täglich daran erinnere, sein Gebet zu verrichten. Wächterinnen sollen die drei Seelenkräfte sein: Gedächtnis, Willensstärke und Intellect. Der als Baumeister verkleidete Satan ist ein philosophischer Lucifer. Sein Gefolge bilden Sinnlichkeit, eitle Gedanken, Lebenslust, Jugend und Alter, zusammen eine mehrmals in Wirksamkeit tretende Sing- und Tanzgesellschaft (eine folía); dazu drei Laster und drei Wegelagerer (os faustos escusados): die überflüssige Pracht. Zuerst besiegt die Sinnlichkeit die Vernunft; dann werden die Thürhüterinnen vom Laster des Ehrgeizes, der Weltlichkeit und sündiger Hoffart zu Boden gestreckt; mit Erlaubnis des vom Gottseibeiuns überwundenen Ritters lauern die Wegelagerer seinen Freunden, dem Almosengeber, dem Fasten und dem armen Schlucker Leicht-Gewinst auf. In der Schlussscene betet der Ritter gewohnheitstreu sein »Ave-Maria«, weshalb ihn und sein Gefolge die drei Erzengel befreien und erlösen. Mit falsch und richtig angewandten technischen Formeln aus der Architektursprache, sowie mit Künstlernamen wird hantiert; bittere Wahrheiten fallen über die Fremdenliebe Portugals, besonders über den herrschenden Italianismus. Lucio Vitruvio, der böse Feind, stellt sich als Baumeister wirklicher (römischer) und unwirklicher Gebäude vor: des Pantheons, des Marcellus-Theaters, des Minervaheiligthums, eines Bacchustempels, zu dem die Trunkenbolde der ganzen Welt pilgern, eines Tempels der Habgier, der Ungerechtigkeit u. s. w. Von den wichtigeren Stellen über den portugiesischen Romanismus citiere ich zwei: »Es verlautet, dass die Lusitanier jetzt ihre ganze Vorliebe auf römische Gebäude lenken (suena allá que Lusitanos — Su gusto aora se encierra — En edificios romanos) und die Aussage des Teufels: »Ich habe summarisch über die Säulenordnungen in toscanischer Sprache geschrieben. Der große Sebastianus gab die Tinte her; ich aber lieh die Feder. In Spanien ward dann mein Werk im goldnen Zeitalter von Villalpando übersetzt. Und die Übersetzung ist eine gar fürtreffliche.«

hat sich nicht nachweisen lassen. Ja, man darf in Zweifel darüber sein, ob diese Bestellungen bei Italienern Gunst oder Ungunst für ihn bedeuten. (S. u.) Überhaupt ist uns nur ein Beweis dafür geblieben, dass er die italienischen Verbindungen aufrechthielt: ein Brief an Michel Angelo, in dem er 1553 seine Verehrung betheuert, auf die römischen Tage Bezug nimmt und um ein Blatt von des Meisters Hand bittet.[1]) Dass er damals um Tolomei's Tod noch immer nicht wusste, spricht nicht für eifrigen Verkehr.

Auch nach Spanien blickte er hinüber während der ihm so ungünstigen Minderjährigkeit König Sebastians. Kaiser Karl hatte es so gut verstanden, talentvolle Zeichner zu beschäftigen. Und von König Philipp verlautete, wie nahe er dem Muster des vollkommenen Kunstfreundes auf dem Throne kam, selber zeichnend, modellierend, mit seinen Architekten wie ein Vitruv verhandelnd, Tizian auffallend begünstigend und ganz vertraulich mit Sanches Coelho und Moor verkehrend. Freilich erzählte man bald auch, wie der letzte, angefeindet und von Neidern unheimlicher Zauberkraft geziehen, es vorzog, seine glänzende, aber unsichere Stellung in Madrid aufzugeben. Die Einsendung seines Hauptwerkes nach Madrid behufs Übersetzung ins Spanische wird ein erster Versuch Hollanda's gewesen sein, im Schwesterlande Fuß zu fassen, wo mit dem Bau des Escorial sich für die hispanische Kunst glänzende Aussichten eröffneten. Wieder ein erfolgloser Versuch!

Seine Hoffnung, im Vaterlande wirken zu können, kehrte wieder, als Sebastian die Zügel der Regierung selbst ergriff. Wenigstens hielt Holllanda es für seine Pflicht, kurz darauf noch einmal seine Stimme zu erheben, noch einmal seine Dienste anzubieten, wenngleich die Machthaber ihn bedeutet hatten, die Zeiten seien für seine unnützen Künste nicht geeignet, Krieg werde bald die Losung sein.

Er lebte damals zurückgezogen, in stiller Waldeinsamkeit, zwischen Lissabon und Cintra (no matto e monte) als Landmann, schon ohne Ansprüche auf weltlichen Ruhm, weitab von irdischem

---

[1]) S. Beilage IX. — Von den übrigen Freunden lebten nur wenige: San Gallo und Valerio di Vicenza starben 1546; Vittoria Colonna, Sebastian del Piombo sowie Perin del Vaga 1547; Lattanzio Tolomei 1548; Fra Ambrogio 1552; Michel Angelo widerstand bis 1564; Clovius sogar bis 1578. — Von Blosio und Melechino weiß ich nichts zu berichten.

Sinnen und Trachten (mui longe d'estas cousas — já fora de pinturas — deixei quasi de todo as taes obras), damit beschäftigt, »seine Seelenburg zu befestigen.« Er schrieb fromme Gebetbücher, die er mit Miniaturen versah, wie in der Jugendzeit. Ob er auch dabei dem großen Florentiner nacheiferte, der in seinen herrlichen Altersgedichten wehmüthig ernst erklärte:

Mein Herz erfreut nicht Meißeln mehr noch Malen,
Dass es sich nur zur Gottesliebe wende?

Die Versicherung, nichts in der Welt könne ihn seiner Einsiedelei entreißen, denn mehr als alle Schätze des Orients erfreue es ihn, einen Baum zu pfropfen und dann gedeihen zu sehen, wir brauchen sie nicht wörtlich zu nehmen (Des. *36 v.*). Denn wir wissen, dass er z. B. noch seinen Vasari erhielt und mit Randnoten versah (frühestens 1568), vielleicht durch van der Straaten, der als Giovanni Stradario zur Akademie dieses Künstlers gehörte. Und wir sehen ihn (besonders 1571) in Sachen seiner Kunst, überzeugungsfest und mit ungebrochenem Stolz, vor seinen König treten.

Was ihn dazu bewog, ist, meiner Auffassung nach, Folgendes.

Seuchen und Landplagen hatten Lissabon nicht nur im Mittelalter, sondern noch im 16. Jahrhunderte sehr oft und sehr grausam heimgesucht. Emanuels sonst so glückliche Regierung ist voll davon. Der mit seinen Pfeilen der Pest gebietende (apollinische) Sebastian war daher im Lande ein hochverehrter Heiliger, schon ehe an seinem Gedenktage ein portugiesischer König geboren ward. Eine zur Zeit der Plünderung Roms in Mailand geraubte, nachträglich von Clemens VII. abgetretene heilbringende Reliquie, — Sebastians Arm, — hatte Johann III. zu dem Gelübde bewegt, in Lissabon eine Kirche zu errichten. Es blieb unerfüllt, wie all die übrigen Baupläne, von denen Hollanda berichtet. Als nun 1569 die »große Pest« das Land verwüstete und besonders Lissabon entvölkerte, — täglich um 500—700 Seelen, im ganzen um 50.000, — erneuerte Sebastian das Versprechen. Am 19. April 1571 legte er den Grundstein zur Sebastians-Kirche, dicht beim Strand-Palast.[1]) Den Plan lieferte ein vor kurzem aus Italien gekommener, anscheinend von den

[1]) Über die Sebastianskirche und die Sebastiansreliquien vgl. man Zeitschrift für Rom. Phil. VIII., 8—10.

Jesuiten, den Borjas und den Seelsorgern des Königs beschützter, wirklich bedeutender Architekt, Filippo Terzi. Die Ausführung ward dem portugiesischen Werkmeister Affonso Alvares übertragen. Ich vermuthe nun, Hollanda habe, vor der Entscheidung, seine Zeit endlich gekommen wähnend, den Vätern der Stadt seine eigenen Bauentwürfe angeboten und sei abgewiesen worden. »Sie haben nichts davon wissen wollen« (não o quiseram de mi) [Fabr. *3 v.*], sagt er mit Bezug auf den durch Überreichung seines Architekturbuches geleisteten Dienst. So appelliert er denn direct an den Monarchen. Nicht um des einzelnen Bauwerkes willen, so sehr es ihn auch ärgert, dass man nicht einmal seinen Rath eingeholt hat,[1] auch nicht um seiner Person willen, obwohl er sicher ist, Großes geleistet zu haben, wenn man ihn beschützt hätte,[2] sondern um Sebastian im allgemeinen zu größerer Wertschätzung der Zeichenkunst anzuspornen, die in ihm so missachtet und erniedrigt dasteht (toda abatida e engeitada em mi — desestimada e esquecida em mi (Des. 49 vgl. *34*). Zum letztenmale redet er also seinen Plänen das Wort, Lissabon zu einem stark befestigten Tejo-Rom einheitlichen Charakters zu erheben und gibt an, inwieweit er bei diesem Unternehmen mitwirken kann: indem er nämlich Ideen, Zeichnungen und Modelle für alle Bauten liefert, so wie die Cartons für das Ausmalen derselben. Nächst den mit erklärendem Text begleiteten Bauentwürfen, unter denen die Festungswerke die Hauptsache sind, bietet er eine Denkschrift über den Wert des Zeichnens. Schon im Juli 1571 lag sie bereit. Das Wort Malerei und Kunst vermeidet er diesmal absichtlich.

Sie enthält die Quintessenz dessen, was er, fast ein Menschenalter zuvor, gepredigt hatte.

Der damals schon stark gewürzte, aber immer noch süße Wein ist säuerlich geworden. Seinen dicken Band hatte der König ja nicht lesen wollen. Zu sprechen bekam er ihn auch fast nie (vejo poucas vezes a V. A.) Immer war Sebastian, unstet und gelangweilt, fern von Lissabon, auf Jagden mit ein paar gleichaltrigen Genossen. Da handelt es

---

[1]) Não lembro a V. A. nem a Lisboa, nem lembrei nem para escolher o sitio, nem para fazer o desegno, nem para escolher o mestre. (Fabr. *26*.) Er ist ein für unnütz Befundener (homem havido por inútel) etc.

[2]) Podera muito proveitar este reino, se fora favorecido e animado d'outra maneira (Des. *36*.

sich denn darum, auf wenigen Seiten, die sich in einer kurzen Stunde vorlesen lassen, alles Wichtigste zusammenzustellen. Persönliches wie Sachliches, klar, ohne Zweideutigkeiten. Doch beileibe nicht in abgeschwächter Form. Nein! mit jener furchtlosen Geradheit und frommen Kühnheit, die ein weißhaariger, treuer Vasall seinem Herrn und Gebieter schuldet, umsomehr, wenn derselbe ein unerfahrener, umschmeichelter, eigenwilliger Jüngling ist. Er zeigt deutlich, dass er dem Monarchen zürnt, und mehr noch seinen Gnadenerlassern (despachadores) und dem Senat der Stadt, in dem Gottlosigkeit und Zwist herrscht (iniquitas et contradictio.) Desgleichen verhehlt er nicht, dass er sich immer noch Großes zutraut, trotz der bescheidenen Verclausulierungen, in denen er von seinem »kleinen Talent«, seinem »geringen Wissen«, seiner »Unwürdigkeit« spricht. Wie Sebastians Vorfahren ihn und seinen Vater beschützt und nie vernachlässigt haben, und wie ihnen bloß das Können, nie aber das Wollen gefehlt hat, das erzählt er treu-dankbar.[1]) Auch unterlässt er es nicht, den König bei seiner schwachen (seiner besten) Seite zu packen. Genau wie Goes, der ihm eine kostbare Sebastians-Statuette zum Geschenke machte, wie Resende, der die Bedeutung der drei Sebastians-Pfeile in einem lateinischen Gedichte auseinandersetzt und wie der Lusiadensänger, der sowohl dem Sebastianischen Gedanken des Königs als auch seinem Alexandercultus entgegenkommt,[2]) jenen Ehrgeiz stachelt, der ihn zum Kampfe gegen die Ungläubigen trieb, und sich fast um dieselbe Stunde erbietet, die afrikanischen Heldenthaten zu besingen,[3]) so spielt Hollanda continuierlich mit dem Namen Sebastian und Bastion, bietet die Medaille vom vollkommenen König an, will der Dinokrates des neuen Alexander sein und verspricht für eine Kirche in Marokko ein

[1]) Von den drei verstorbenen Gönnern sagt er wiederholt, sie hätten sich seiner mit mehr Gunst und Gnade bedient, als er durch Sebastian erfahre. — (Des. *49 v.*) Vgl. Fabr. 3: por culpa do tempo nunca se aproveitaram de mim em muitas obras em que podera servir este reino com o piqueno talento meu; u. Pint. 2.: móres mostras e empresas nas obras da pintura dariam dísto mais evidente prova, se as muitas opressões do tempo .... o não desviassem.

[2]) Die beabsichtigte Nachfolge des heiligen Sebastian lässt sich in drei Worte zusammenfassen: Keuschheit, Kühnheit, Glaubensmuth. Vgl. Wilhelm Storck. Sämmtliche Werke des Luis de Camoens, Band III., 379—384, und Camoens' Leben, §. 353.

[3]) Lusiaden, X., 155—156.

Bild »Unserer lieben Frau vom Kriege« (Nossa Senhora da Guerra), sowie ein Crucifix, das auf dem Atlasgebirge errichtet werden soll. (Des. *45 v.*) Auch schmückt er bereits das Architekturbuch mit allegorischen Zeichnungen auf die Afrikasiege!

Man darf füglich bezweifeln, ob das Büchlein, sowie es mit Lob und Tadel, hoffnungslosem Verzichten und anspruchsvollem Werben, freien Meinungsäußerungen und Unterwürfigkeitserklärungen unter die strengen Satzungen des tridentinischen Concils durchsetzt ist,dem Monarchen wirklich vorgelegt worden ist; nur, falls Hollanda es persönlich überreichte. Ein Freund hätte es kaum unternommen, durch so herbe Worte, wie sie in der kleinen Schrift fallen, den Jüngling auf dem Throne zu reizen, von dessen krankhaft überspannter Selbstüberhebung so viele überlieferte Züge ein unerfreuliches Zeugnis ablegen. Nur auf Umwegen pflegte man ihm gereimte und ungereimte anonyme Rathschläge auf den Schreibtisch zu spielen. Höchstens hätte man die Entwürfe gezeigt, die Lobsprüche und die sich mit Sebastians eigenen Träumen berührenden Stellen verlesen. Jedenfalls blieben etwa gethane Schritte erfolglos. Denn dass König Sebastian bald darauf (1573), wie Hollanda und Camões ihm nahegelegt hatte, das Schlachtfeld von Ourique betrat, wo die erste portugiesische Krone geschmiedet worden war, und dort eine Denksäule errichtete;[1]) ferner dass er verschiedene Festungen Südportugals besichtigte, wird niemand als Nachwirkung seines Promemoria auffassen wollen. Ebensowenig die zwei Kriegsunternehmungen nach Tanger (1574) und Ceuta (1578). Das letztemal begleiteten ihn Baumeister und Ingenieure, allerdings Fremde: der zum Architekten der königlichen Paläste erhobene Italiener Filippo Terzi und sein spanischer Gehilfe und Nachfolger Nicolas de Frias, nicht aber Hollanda, wie zum Dichter nicht Camões, sondern Diogo Bernardes gewählt ward. Welcher Maler das mehrfach besungene, für den Feldzug bestimmte Banner mit dem Gekreuzigten und Sebastians Abbild (wahrscheinlich in anbetender Stellung) ausführte, ist unbekannt.[2]) Die Zeichnung zu dem neuen Augenblicks-Wappen

---

[1]) S. in. André de Resende, De Antiq. Lus. Liber Quartus: den Paragraph: De Orichiensi Agro und De Arcu Exstructo a Sebastiano Rege in victoriae loco.

[2]) Über das Sebastians-Banner bei Alcacer-Quebir s. Storck, Camoens'

und Wappenspruch des Monarchen lieferte ein vornehmer Höfling und Poet, Jeronimo de Cortereal, der seine epischen Gedichte selber illustrierte.

Auf Nichterfolg weist auch die Thatsache, dass Hollanda bald darauf, schon am 22. Jänner 1572, versuchte, bei Philipp II. Gehör zu finden.[1]) An jenes Gruppenbild anknüpfend, welches Antonio 1529 zu Toledo gemalt hatte, bietet er seine Dienste an und übersendet als Probe seiner Geschicklichkeit zwei Pergamentblätter, eine Passion und eine Auferstehung. Vom Erfolge schweigt abermals die Geschichte, obwohl anzunehmen ist, dass der Überbringer, der Gesandte D. Juan de Borja (der Lieblingssohn des heiligen Franciscus) ein warmes Wort für ihn eingelegt hat. Dieser hat später ein Buch mit unter seiner Leitung ausgeführten Emblemen veröffentlicht.[2]) Vier Jahre darauf, nachdem Hollanda eben seinen hochbejahrten Freund Resende begraben hat, beantragt er beim Büchercensor die amtliche Begutachtung der beiden dem Könige Sebastian gewidmeten Schriften. Aus einer Schlussbemerkung von seiner Hand darf man schließen, Frei Bartholomeu Ferreira, auch der wohlwollende Prüfer des nationalen Heldengedichtes, habe gleich nach Fertigstellung der Opuskel freundschaftlich seine Meinung geäußert, und zwar zustimmend.[3]) Mittlerweile aber hatte der Process des noch einmal vor das Ketzertribunal geforderten und verurtheilten siebzigjährigen Goes (1571) die Gemüther erregt und zur Vorsicht gemahnt. Der Pater findet jetzt dies und das anfechtbar. Im Architekturbuche hatte Hollanda die Anlage eines Jagdparkes bei dem Lustschlosse von Enxobregas empfohlen und dabei ironisch geäußert: »Ist das Gehege aber zu groß oder zu kostspielig, so übergeben Ew. Hoheit es doch den Hiero-

---

Leben, §. 390, und Freire de Oliveira, Elementos Hist. do Municipio de Lisboa, Band II., 186.

[1]) Wie viele Portugiesen schon vor 1578 nach Spanien hinüberblickten, sich mit ihren Werken an Philipp wendend, weil sie bei König Sebastian kein Gehör fanden, darf hier nicht näher erörtert werden. Aber dass es geschah, muss gesagt werden. Selbst Resende widmete dem spanischen Monarchen ein Gedicht.

[2]) Libro de Empresas, Prag, 1581, und Brüssel, 1630.

[3]) Am Ende der Schrift, oberhalb des Datums, steht geschrieben: Tudo sobgeito a ser emendado da ortodoxa e catholica fee, como manda o Concilio Tridentino — como ja tem feito o Reverendissimo P. Fr. Bartholomeu Ferreira.

nymiter-Mönchen; die werden bald mit der Einfriedung fertig sein.« Eindringlich mahnt der Censor: omitte vatem, und erwirkt die Bemerkung: »Ich bereue es, also gesprochen zu haben, denn es ist nicht meine Gewohnheit, die Mönche zu schmähen, die ich schätze und hochachte, wie sie selber wissen.« An der zweiten Schrift erregt die Divinisierung der Kunst begreiflicherweise Anstoß. Als eine natürliche, vom Menschen erworbene Fertigkeit, nicht aber als vom Schöpfer besonders begnadeten Wesen verliehene Gabe (dom infuso — graça concedida do ceo oder descida das estrellas — sciencia infusa — arte divina — santissima pintura) soll sie bezeichnet werden. Ist das Beiwort natürlich in allen verfänglichen Stellen angebracht, so darf die Schrift mitgetheilt und verbreitet werden. Auch diese Forderung wird erfüllt, mit sicherer Hand, der man inneres Beben nicht ansieht. War er dessen vorher noch nicht gewiss, so musste Hollanda jetzt einsehen, dass für sein Hauptwerk die Zeit noch nicht gekommen war.

Da begehrt er endlich von der Welt wirklich nichts weiter, vergräbt die Streitaxt und wendet seine Gedanken zu Gott. Noch sieht er die Infantin D. Maria (1577) und die Königin (1578) einsargen. Er erlebt den Wetterschlag von Alcacer-Quebir, das Hinsiechen des Cardinal-Königs (1580), den Tod des Lusiadensängers (10. Juni 1580), Philipps feierlichen Einzug in Lissabon (29. Juni). Von diesem empfängt er nun unerbetenen (?) Lohn, das heißt, wie neunzehntel aller Höflinge, die Bestätigung und Erhöhung seiner Renten. Am 19. Juni 1584, im Jahre der Vollendung des Escorials, findet er selber Ruhe. Seine Grabstätte ist unbekannt.

Wie der größte Dichter Portugals musste auch Hollanda seufzen:

> Die Gunst, wodurch sich höher schwingt und freier
> Der Geist, versagt mein Volk, das ohne Halt
> Versinkt in Geiz und Traurigkeit und Öde —
> Mürrisch, vernüchtert, rohgesinnt und blöde.[1])

Hoffentlich war sein letzter Gedanke ein versöhnlicher.

---

[1]) Lusiaden, X., 145.

II. Hollanda's Schriften.

Hollanda griff also dreimal zu Feder und Stift, um seinen Gedanken über Wesen, Wert und Technik der Malerei durch Wort und Bild Ausdruck zu geben: während der Reise, etwa ein Lustrum nach der Rückkehr, und an seinem Lebensabend. Das erstemal überreicht er dem Könige, der ihn nach Italien geschickt, ein mit schriftlichen Zuthaten spärlich ausgestattetes Reise-Bilderbuch, zu dem er die unentbehrlichen Erläuterungen über die Gegenstände seiner Bewunderung — Natur, Antike und Michel Angelo — in mündlichen Vorträgen gegeben haben wird.

Das zweitemal bietet er seinem Beschützer ein Werk, in dem er seine Theorien im Zusammenhange darlegte, sowie seine Erwartungen und Ansprüche auf größere Aufträge. Noch hoffend, aber schon gereizt darüber, dass der Prophet im eigenen Lande so wenig gilt, benutzt er die öde Wartezeit, um nach Durcharbeitung seiner Original-Aufzeichnungen und der aus Italien heimgebrachten Quellenwerke, also aus Erlerntem, Erprobtem und Selbsterfahrenem sein Lehrgebäude aufzuführen. Hauptsache ist ihm, die Rolle, welche die bildenden Künste damals in Portugal spielten, im Gegensatz zu der, welche sie eigentlich spielen sollten, zu kennzeichnen.

Das drittemal bringt er dem Enkel dessen, dem er so viel verdankt, entmuthigt aber trotzdem unbeugsam schroff, hartnäckigst die gleichen Ideale verfechtend, den kurzen Auszug aus dem Hauptwerk. Aus Gewissensantrieb fügt er jedoch einige von seinen positiven Plänen zur Befestigung und Verschönerung Lissabons hinzu — für augenblicklichen Gebrauch oder als Vermächtnis an die künftige Generation.

A. Das italienische Skizzenbuch ist aller Wahrscheinlichkeit nach derselbe Atlas, welchen Michel Angelo in Rom eingesehen und gelobt hat. Aus Hollanda's eigenem Munde (Des. *47 v.*) wissen wir, dass es im Jahre 1571 Eigenthum des unglücklichsten unter den portugiesischen Kronprätendenten war. In seinen Besitz kam es vermuthlich als Erbtheil seines Vaters, des Infanten Don Luis. Diesem aber mochte es Johann III., als dem Kunstverständigeren, überlassen haben. Trotzdem scheint es, Dank dem Wohlwollen seiner Gönner,

lange Jahre in Hollanda's Händen geblieben zu sein, als ein für seine künstlerische Thätigkeit nothwendiges Gedenkbuch. Zwei Eintragungen sind nämlich nach dem Tode der beiden portugiesischen Fürsten eigenhändig vom Verfasser angebracht: Das Titelblatt, sowie das Todesdatum Michel Angelo's. — Der Sieger im Erbfolgestreit wird es dann 1583 aus Lissabon mit sich genommen haben, mitsammt anderen Schmuckstücken des Uferpalastes (wie zum Beispiel den fünf Sphären-Tapisserien, die heute im Schlosse von Madrid aufbewahrt werden). Wie eifrig König Philipp Zeichnungen und Kunstwerke mit altrömischen Darstellungen sammelte, ist bekannt. Wir dürfen dies Schicksal des Atlas ein Glück nennen. Sonst wäre es, wie so viele Kunst- und Literaturschätze, zur Zeit des Erdbebens wahrscheinlich durch Brand umgekommen.

Von seiner Existenz im Escorial weiß man, seit (1762) Perez Bayer die Handschriftenschätze der Bibliothek von San Lorenzo katalogisierte.

Der aus 54 Blättern zusammengebundene Band (0·465 × 0·355) umfasst, nach des Herstellers Zählung, 113 Zeichnungen. Dieselben sind an Ort und Stelle fertiggestellt und mit Anmerkungen in lateinischer, italienischer und portugiesischer Sprache versehen. Später sind sie sorgfältig auf feineres Papier geklebt und zum Theile mit Rändern umzogen worden. Die Anordnung ist eine willkürliche. Weder das selten angegebene Datum der Aufnahme, noch die Ortschaft, noch der Gegenstand war dabei bestimmend. Im allgemeinen gehen jedoch die Blätter aus Rom voran. Sie bilden das Hauptcontingent. Die Baukunst ist am reichlichsten vertreten. Zu 14 Festungsbildern treten 25 Gesammt- und Theilansichten von Palästen, Thoren, Brücken, Colonnaden, Säulen und Säulenfragmente und andere Details. Die Mehrzahl darunter gehört der Antike an. Doch sind neben dem Pantheon, Kolosseum, Septizonium, Bacchustempel, Janustempel auch mittelalterliche und Renaissancebauten berücksichtigt, wie die Engelsburg, die Loggien des Vaticans, Villa Medici, Villa Imperiale, Marcuskirche von Venedig u. a. m. Noch mehr überragt die Antike unter den Sculpturen. Zeichnungen nach Statuen, Torsen, einzelnen Gliedmaßen, Büsten, Masken, Sarkophagen, Basreliefs, die sogenannten Trophäen des Marius und Antikaglien aus dem aurelianischen Sonnen-

tempel und den Thermen des Titus und Diocletian. Vertreten sind die in allen Sammelwerken der Zeit wiederkehrenden Hauptstücke aus dem Belvedere: Apollo, Laokoon, Kleopatra, Venus, Cupido, der Tiber (der Nil nur in den Schriftwerken); dazu die Juno Ludovisi, der Dornauszieher, die egyptischen Basaltlöwen, die kolossalen Dioskuren mit den Rossen von Montecavallo. Mittelalterlich ist die eherne Kolossalstatue des Heraclius aus Barletta, die Hollanda als Bildsäule des Constantin bezeichnet. (Vgl. Gauricus p. 143.) Modern aber nicht eine. Wie unter den Antiken die Lieblingsstücke Michel Angelo's fehlen (der doch bei Heemskerck vertretene Torso, die Amazone, Löwe und Pferd), so dessen Meisterwerke, was mich in der Vermuthung bestärkt, Hollanda müsse noch andere Anschauungs-Materialien mit sich gebracht haben. Zu Gartenanlagen und Brunnen kommen einige Landschaftsbilder aus Campanien, Toscana, der Lombardei, wie von der Riviera und den Alpen, die einen um ihrer großartigen Eigenart willen, wie der Ausbruch des Vesuv, der Niederstieg vom schneebedeckten Mont-Cenis und Cumae (horrendas fauces Averni), andere um ihrer geschichtlichen Fama willen, wie der »selige Platz«, wo Petrarca schrieb, die Stätte, wo Marius untergieng (»hic olim Minturne fuit«) und Spanien über Frankreich triumphierte (Garigliano, Pavia); wieder andere, weil sie den Portugiesen an das Vaterland erinnerten, wie in der Lombardei die an Bäumen emporkletternden Rebstöcke. Einer heimischen Erinnerung gilt auch das schon erwähnte Blatt mit dem weißen Elephanten, der einst Leo X. ergötzt hatte. Auch einige Trachtenbilder fehlen nicht. An Bildnissen werden uns nur drei geboten: Paul III., der Doge Pietro Lando (1539—1545) und Michel Angelo, den Filzhut auf dem Kopf, in schwarzem Mantel,[1] ein lebendiges Profilbildchen. Die Marchesa vermisst man ebenso ungern wie Hollanda's eigene Züge. Als selbsterfundene, eigentlich schöpferische Productionen kann man höchstens fünf allegorische Compositionen bezeichnen. Sie ragen jedenfalls nicht durch Klarheit und Schönheit hervor. Einige der Blätter sind

---

[1]) Reproductionen des kleinen Rundbildes brachten die Arte en España, Bd. II., 1863; die Gazette des Beaux-Arts, 1882, p. 397, und A Arte Portugueza, 1895, p. 45. — Vgl. E. Müntz, Une rivalité d'artistes.

Aquarelle, andere mit Schwarzstift und Röthel hergestellt, die meisten sind Federzeichnungen, bald mehr, bald weniger sorgsam ausgeführt, des öfteren so fein und klein gestrichelt, dass sie, Stichen à la Callot ähnlich, die ans Miniieren gewöhnte Hand verrathen.

Der Titel besagt: Während in Portugal König Johann III. seligen Angedenkens regierte, bereiste Francisco d'Ollanda Italien, und nach den Alterthümern, die er dort sah, zeichnete er mit eigener Hand alle Abbildungen dieses Buches (Reinando ẽ Portugal El Rei Dõ João III. que Ds tem Francisco d'Ollanda passou a Italia e das antigualhas que vio retratou de sua mõ todos os desenhos deste livro). Ein Facsimile danach findet sich in der Zeitschrift »Kunst in Spanien« mit einem Aufsatz von D. Gregorio Cruzada Villaamil. Der erste, welcher lobende Nachrichten über das Skizzenbuch veröffentlichte, war 1772 der damalige Secretär der spanischen Kunstakademie, der verdienstvolle D. Antonio Ponz.[1]) Behufs vollständiger Katalogisierung der Kunstschätze der Halbinsel gedachte er auch Portugal zu bereisen und den Denkmälern dieses Landes einen Band seines Viaje de España zu widmen. Der Tod aber vereitelte leider diese Absicht (1792). Genauer beschrieben ward dasselbe ein Jahrhundert später durch Tubino im »Alterthümer-Museum«.[2]) Nach eigener, wiederholter Einsicht beschrieb es zuletzt Verfasser dieser Seiten, mit Anerkennung des hohen antiquarischen Wertes, den übrigens niemand dem Album abspricht.[3]) Nicht sonderlich günstig urtheilt über die künstlerische Bedeutung der Zeichnungen der feinsinnige Bonner Kunstforscher, dem die hispanische Halbinsel so viel verdankt.[4])

---

[1]) Titel in Anm. 1 (1772) auf pag. VI. Der »Spanischen Reise« entnahmen verschiedene Berichterstatter Angaben über Hollanda; z. B. Monsenhor Ferreira Gordo und der Bispo-Conde. Graf Raczynski erhielt einen kurzen, doch directen bestätigenden Bericht durch D. Leopoldo de Cueto, späteren Marques de Valmar.

[2]) Museo español de antiguidades, Bd. VII., und Academia I.

[3]) Joaquim de Vasconcellos, Antiguidades da Italia por Francisco de Hollanda, Liss., 1896. (Abdruck aus dem »Archeologo Português«, Bd. II).

[4]) Preuß. Jahrb., IX., 139. »Der Atlas mit Zeichnungen italienischer Städte und antiker Sculpturen von der Hand Francisco's im Escorial, so schätzbar er ist durch seinen Inhalt, verräth nicht gerade einen Zeichner ersten Ranges.« — Zu Mendoza vgl. E. Müntz, Les Antiquités de la Ville de Rome, 1886.

Den Vergleich mit dem Mendoza-Album des Escorial habe ich nicht vornehmen können. Ebensowenig ist mir das neuaufgefundene, fast gleichzeitige, zweite Skizzenbuch von Marten van Heemskerck bekannt (1536—1538).

* * *

B. Das zweite Werk, das umfangreichste und literarisch wichtigste, führt den Titel: »Von der antiken Malerei (Da Pintura Antiga). Doch gibt derselbe keine ausreichende Vorstellung vom Inhalt. Zu verstehen ist unter antik sowohl altrömisch (und griechisch) als auch der italienische Neo-Classicismus; unter Malerei aber die Zeichenkunst im weitesten Sinne, Architektur, Sculptur und alle graphischen Künste mit einbegriffen.

Eine Handschrift (die zunächst, dem allgemeinen Brauch entsprechend, als Original bezeichnet werden mag) befand sich im Jahre 1790 zu Madrid im Besitze eines Gardeofficiers; und Ritters des Ordens vom heiligen Johannes zu Jerusalem, Don José Calderon gieng jedoch bald darauf aus den Händen dieses in die eines ihm befreundeten Portugiesen über, Diogo de Carvalho e Sampaio aus Lamego, welcher zur Zeit als Gesandter in der spanischen Hauptstadt weilte. Dieser gelehrte und kunstsinnige Diplomat, der sich eingehend mit Farbenlehre im Sinne und Geiste Goethe's beschäftigt hat, doch vor diesem, ermöglichte die Einsicht in seinen Schatz sowohl spanischen wie portugiesischen Kunstforschern und benützte ihn selber, wie u. a. aus dem Citat hervorgeht, das er einer seiner Schriften als Motto vorangestellt hat.[1]) Nach seinem Tode (um 1812) ist die Handschrift wieder verschollen. Ihr auf die Spur zu kommen

[1]) Er hinterließ folgende Schriften: Tractat von den Farben (Tratado das côres, Malta, 1784); Dissertation über die einfachen Farben (Dissertação sobre as côres primitivas, Liss., 1788); Über die Entstehung der Farben (Memoria sobre a formação natural das côres, Madr., 1791). Vor der zweitgenannten heißt es: Mit Worten lassen sich die Wunderwirkungen der Farben nicht beschreiben, noch ihre große Gewalt. Malerei, Buch I., Cap. 37. = Não ha letras que cheguem a poder dizer os milagres que podem as colores e a grande força sua. Wohl der einzige Ausspruch Hollandas, den der Olympier in Weimar gelesen hat (Nov. 1801), als ihm Wilhelm von Humboldt durch Gentz das kleine, ihm in Madrid vom Autor geschenkte portugiesische Buch über die Farben zuschickte. — Vgl. Revue Hispanique, V., 238.

ist mir, trotz vielfacher Nachforschungen, bis heute nicht gelungen. Doch hatte sich zum Glück 1790 ein anderer portugiesischer Gelehrter, der im Auftrage der Akademie auf einer Forschungsreise begriffene Monsenhor José Joaquim Ferreira Gordo, eine Abschrift anfertigen lassen.[1]) Den Wert des Werkes erkennend, trug er hernach eifrig Materialien zu einer Denkschrift über Hollanda zusammen. Der portugiesische »Unstern« aber, über den Messer Francisco so bitter zu klagen hatte, wollte, dass dieselbe unvollendet liegen blieb, weil ihm in Lissabon durch eifersüchtige Collegen die Benutzung des dritten Tractats hartnäckig und missgünstig verweigert wurde. Schließlich (1809) übergab er seine gewissenhaften Collectaneen nebst der Abschrift der portugiesischen Akademie der Wissenschaften, in der sicheren Erwartung, die gelehrte Körperschaft würde seine Vorarbeiten vervollständigen und die Herausgabe der Gesammtwerke Hollanda's besorgen. Doch, gut Ding will Weile haben, in Portugal noch mehr als anderwärts.

Kein geringerer als Ribeiro dos Santos nahm sich der Angelegenheit an. Am 27. Juli 1814 wurde der Befehl zum Drucke des von Gordo copierten Hauptwerkes gegeben. Elf Jahre später (28. Juli 1825) musste er wiederholt werden. Der genannte Akademiker lieferte die ihm anvertrauten Papiere am 10. September 1829 ab, ohne sie verwertet zu haben. Auf Drängen des Graf-Bischofs von Coimbra (späteren Cardinal-Patriarchen von Lissabon), Don Fr. Francisco de San Luis, nahm man dann 1837—1839 einen neuen Anlauf und gieng sogar an die Herstellung lithographischer Illustrationen. Schon 1813—1817 waren Kupferstiche ausgeführt worden, befriedigten aber nicht.[2]) Doch kam man wieder nicht zum Sprunge. Die Sache ruhte, bis Schreiber dieses, im Vorwort und Prospect zu seiner »Kunst-Archäologie«, seine Absicht kundgab, die Arbeit auf sich zu nehmen. Als darauf, Februar 1876, der Marquis de Sousa-Holstein im Schoße der Akademie einen neuen Antrag auf Drucklegung der Gordo'schen Abschrift stellte, bot ich ihm meine Mitarbeit an. Sie wurde nicht angenommen. Nach dem

---

[1]) Die Behauptung, die Handschrift sei Eigenthum der Madrider Königlichen Bibliothek gewesen, ist eine falsche Schlussfolgerung aus Gordo's Bericht über seine Mission.

[2]) Bis auf einzelne Abzüge sind diese Illustrationen verschollen.

Tode des Antragstellers (October 1878) schritt ich zur Verwirklichung meines Versprechens, und habe seither nicht aufgehört, Beweise meiner Beschäftigung mit Hollanda zu geben. Von Gordo's Copie und seinen Notizensammlungen ließ ich mir eine treue Abschrift herstellen, die ich selber controlierte, arbeitete zweimal in Madrid und im Escorial, sowie in der königlichen Bibliothek von Ajuda, alles Vorhandene ausbeutend.

Das Werk von der Malerei, wie es in Gordo's Copie vorliegt, besteht aus drei Theilen. Die Widmungs-Überschrift des ganzen lautet: Dem hochedlen und erhabenen Johann III., sehr glücklichen König von Portugal. Francisco d'Ollanda bei seiner Rückkehr aus Italien: *Von der antiken Malerei.* (Ao muito alto e augusto Rei D. Joam III., felicissimo de Portugal, Francisco Dollanda vindo de Italia: Da Pintura Antiga.)

Buch I, das eigentliche Lehrbuch — zu Ende geschrieben am ersten Sonntag der Fastenzeit des Jahres 1548 — umfasst auf 92 Blättern 44 Capitel nebst einem vorausgeschickten Geleitbrief und kleinen Beilagen am Ende.

Buch II, dessen Ausgangsworte noch in dem gleichen Jahre, am Tage des heiligen Lucas, niedergeschrieben wurden, — das hier in Übersetzung gebotene Stück — enthält auf 90 Blättern (*f. 93 v. — 182*) die Vier Gespräche von der Malerei nebst einer Vorrede, einem Schlusswort und einigen Künstlerverzeichnissen. Nur die letzteren habe ich hier fortgelassen. [1])

Buch III enthält eine Abhandlung in Gesprächsform: Vom Abbilden nach der Natur (Do tirar polo natural), deren 11 Capitel nebst Einleitung und Anfang am 3. Jänner 1549 bereitlagen. Sie bildet innerlich wie äußerlich einen Anhang zum Haupttractat, wird aber vom Autor nicht als drittes Buch bezeichnet. Diese Art der Zusammenordnung habe ich hier zum erstenmale vorgenommen.

Alle drei Theile sind zusammen und gleichzeitig ins Spanische übersetzt worden. Und zwar bei Lebzeiten Hollanda's, auf

---

[1]) Die hier fortgelassenen Künstlerlisten habe ich 1893 in einem Wochenblatte (»A Vida Moderna«) veröffentlicht, mit dem für Portugal unentbehrlichen Commentar.

seinen Wunsch, und, gleich den meisten derartigen Übertragungen, von einem geborenen Portugiesen, den sein Lebensweg in das Nachbarland geführt hatte. Der in Madrid ansässige Maler Manuel Denis, von dessen Thätigkeit als Künstler nichts bekannt ist, vollendete seine, wohl für Philipp II. bestimmte Bearbeitung am 28. Februar 1563. Das Schicksal derselben ist kein freundlicheres gewesen als das der Urschrift. Wo erstere bis 1775 verborgen ruhte, lässt sich ebensowenig feststellen, wie der Verbleib der letzteren. In diesem Jahre, als der Graf Don Pedro Ruiz de Campomanes seine treffliche Rede über die Erziehung der Handwerker niederschrieb,[1]) befand sie sich im Besitze des Bildhauers und Directors der spanischen Kunstakademie, Don Felipe de Castro. An der Wende des Jahrhunderts aber, als Cean Bermudez alle hispanischen kunstgeschichtlichen Manuscripte durcharbeitete, um Notizen für sein Künstlerlexikon[2]) zu sammeln, gehörte sie bereits zur Bibliothek der Akademie von S. Fernando, woselbst sie noch heute treulich aufbewahrt wird. Dieser Kunsthistoriker pries Hollanda's Arbeit als das interessanteste Werk über Malerei, welches die Halbinsel besitzt, und empfahl die Veröffentlichung ebenso eindringlich wie vor kurzem sein Fortsetzer, Graf de la Viñaza (Adiciones I, p. VIII), und der geistvolle Verfasser der Geschichte der Ästhetischen Ideen in Spanien. — Die Einleitung des Denis biete ich als Beilage. Meine Abschrift habe ich vor Jahren mit dem spanischen Texte verglichen. Der Übersetzer lehnt sich mit größtmöglicher Treue an den Wortlaut des Originals — fast allzu ängstlich. Selten wohnt seiner Redaction interpretatorische Kraft inne. Zu einer genauen Collation fühlte ich mich damals nicht veranlasst. Jetzt, wo ich sie gern vorgenommen hätte, schulde ich Herrn Ramon Menendez y Pidal Dank dafür, mir einige besonders schwierige, in Gordo's Copie offenbar verderbte Stellen abgeschrieben zu haben, nicht ohne Gewinn für die Sache, wie die darauf bezüglichen Fußnoten ergeben. Bevor eine definitive Gesammtausgabe Hollanda's erscheint, muss natürlich der Vergleich im ganzen durchgeführt werden.

---

[1]) Infolge eines Druckversehens steht bei Campomanes 1753 statt 1563, ein Fehler, der öfters nachgeschrieben worden ist.

[2]) Cean-Bermudez, II., S. 295 s. v. Hollanda; u. S. 11 s. v. Denis. — Bd. I., p. IX. steht irrthümlich 1585.

Man bezeichnet, wie gesagt ward, Gordo's Vorlage gemeinhin als Urschrift. Mit welchem Rechte? Vermuthlich, weil sie die zum Text gehörigen Zeichnungen enthielt. Der Gelehrte selber aber kannte die Schriftzüge Hollanda's gar nicht: weder das Skizzenbuch im Escorial, noch das Architekturbuch in der königlichen Bibliothek zu Ajuda, in denen wir Autographen besitzen, hatte er einsehen können. Ein Facsimile ließ er auch nicht herstellen und gibt auch keine Mittheilungen über das Äußere des in Spanien aufgefundenen Codex. Möglich ist es natürlich, dass er Recht hat. An zahlreiche Copien zu glauben, haben wir durchaus keinen Grund. Ich vermuthe jedoch die Existenz von drei Exemplaren: die Urschrift, welche der Autor wahrscheinlich bis an sein Lebensende für sich behalten hatte; eine kalligraphische, eigenhändig von ihm für den König hergestellte Abschrift, und eine nach Spanien behufs der Übersetzung gesandte dritte Wiederholung. Da Gordo seine Vorlage in Madrid fand, neigt man naturgemäß dahin, an diese letzte zu denken. Doch ist mindestens eine Abweichung zwischen seiner Copie und dem von Manoel Denis herrührenden spanischen Text zu verzeichnen. Dort finden sich nur vier lateinische Lobgedichte auf das Werk und den Werkmeister; hier hingegen sechs. Die zwei hinzugefügten sind von Jorge Coelho.[1]) Natürlich können sie von Hollanda auf einem Extrablatte nachgeschickt worden sein. Dem Huldigungs-Exemplare für Johann III. haben sie wohl alle gefehlt. Über diese Vermuthungen vermag ich zunächst nicht hinauszugehen.

*
* *

[1]) Die enthusiastischen Epigramme von Pedro Sanches und Antonio Pinheiro finden sich in der Vida Moderna. — Die von Jorge Coelho sind ungedruckt. Sie lauten:

Georgius Coelius in laude autoris.

Artes Apelleæ numeros formamque decusque
Dum celsa enarras indole et eloquio
Nimirum Francisce ipsum quoque vincis Apellem
Et palmam reddis Helladis ambiguam
Illius insignes tabulas Veneremque Marinam
Consumpsit nullo vindice tempus edax
A tua perpetuis haerebunt nomina chartis
Et cariem tantum non patietur opus
Sic honor artificis superat cum laude nitente
Altius illustrat materiam genius.

C. Die Altersschrift Hollandas besteht, wie bereits in der Biographie klargestellt ward, aus zwei, dem Gegenstande nach voneinander unabhängigen, doch in einem Athem abgefassten und gleichzeitig König Sebastian zugedachten Werken in einem Manuscripte. Die an letzter Stelle stehende Abhandlung: Von der Zeichenkunst oder Wozu die Wissenschaft des Zeichnens und das Verständnis der Malerkunst im christlichen Staate dienen kann, wie im Frieden so im Kriege (Ao muito serenissimo e christianissimo Rei Dom Sebastião: De quanto serve a sciencia do Desenho e entendimento da arte da Pintura na republica christã, assi na paz como na guerra) ist in düsterromantischer Stimmung aus der Gebirgseinsamkeit zwischen Cintra und Lissabon vom Juli 1571 datiert. Wie gesagt, sie ist ein summarischer Auszug aus dem umfänglichen Tractat von der Malerei, den zu studieren der ungeduldige, nur von Schlachten gegen den Glaubensfeind träumende, für Ritterromane begeisterte Jüngling dem Anschein nach zurückgewiesen hatte. An dem vorausgeschickten Tractate, den er Mahnung an den allerdurchlauchtigsten, allerchristlichsten König Don Sebastian über die Befestigung und Schirmung Lissabons nennt, oder: Über die Bauwerke, deren die Stadt Lissabon bedarf (Lembrança ao muito serenissimo e christianissimo Rei D. S. sobre a fortificação e repairo de Lisboa oder Da Fabrica que fallece á cidade de Lisboa) sind die Zeichnungen mindestens ebenso wichtig wie der Text. Sie geben den Maßstab für Hollanda's Bedeutung als Renaissance-Architekten her. Wer seine Entwürfe neben italienische Meisterbauten stellt, wird

---

Aliud ejusdem epigramma.

Cum gens lysiadum praestaret pectore et armis
Et gangem atque indos adderet imperio
Attamen huic deerat qui aeuum memoranda per omne
Digne magnanimum pingeret ora virum
Ne foret hoc ultra et verae virtutis imago
Exemplo ut juvenes acrius illiceret
Te natura parens finxit tibi crediturum
Francisce egregium posteritatis opus.

ihn »nicht übermäßig talent- und phantasievoll« nennen. Wer sie mit dem vergleicht, was auf portugiesischem Boden thatsächlich geschaffen ward, und besonders ihre Zweckmäßigkeit als Ganzes für die Tejostadt auffasst, wird dem Erfinder einen Ehrenplatz unter den portugiesischen Architekten zuweisen müssen. Doch ist auch der Text wertvoll, besonders für den Herausgeber, weil darin Hollanda's Selbstschrift vorliegt.

Das 50 Blätter zählende Büchlein, von denen 20 mit Entwürfen bedeckt sind, befindet sich seit 1834 in der königl. Bibliothek zu Ajuda. Seine Geschichte lässt sich, wie die der übrigen drei, nur bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts zurückverfolgen. Als der gelehrte Verfasser eines geographischen und statistischen Werkes über Portugal, João Baptista de Castro,[1]) 1745 im Berichte über Überreste römischer Brücken und Wasserbauten auf unseres Hollanda Pläne zu sprechen kam, hatte er die Handschrift in der Sammlung des Grafen do Redondo und Marques de Borba kennen gelernt. Noch vor 1777 wurde sie jedoch von Josef I. angekauft (für 4800 Reïs). Mit dem königlichen Haushalte kam sie, während der Napoleonischen Kriege, nach Rio de Janeiro (1806), wurde jedoch 1822 zurückgebracht. In der Zwischenzeit hatte ein Beamter der königl. Bücherei auf Befehl des Prinz-Regenten Johann VI. eine Abschrift angefertigt und der Lissaboner Akademie behufs der geplanten Herausgabe übersandt (1813). Diese Abschrift ist dann mehrfach benutzt worden, u. a. von Raczynski's französischem Mitarbeiter.

Dieses Doppelwerk habe ich 1879 in kritischer Ausgabe (ohne die Illustrationen)[2]) zugänglich gemacht. Von der ihm beigegebenen Censur des Glaubensrichters vom 13. April 1576 ist schon die Rede gewesen. Doch ist hier noch die Frage zu erheben, warum die amtliche Begutachtung dem Hauptwerke fehlt. Wollte Hollanda nur das Spätere, nicht aber das Frühere drucken? Daran zu zweifeln, dass er sich 1548 nach jenem Ruhme sehnte, den nur die Veröffentlichung bringen kann, geht nicht an.

---

[1]) Mappa de Portugal, Cap. 7, §. 12; Roteiro terrestre §. 21, 22, 26 und 27. — Die Aussage, das Architekturbuch handle ausschließlich von der Wasserversorgung der Hauptstadt, stammt aus schiefer Auslegung eines Satzes, in welchem Castro feststellt, Ignacio Barbosa Machado habe ihn in seinem Tractat über die Wasserleitungen Lissabons ausgeschrieben.

[2]) Die einschlägige Titelangabe auf S. VII. in Anm. 1. (1877.)

Mehr als einmal spricht er aus, dass er Adel und Volk und vor allem die ausübenden Künstler durch seine Rede über den Wert der Antike aufklären will, ihre Größe zu Ehren bringend. Im Architekturbuche appelliert er an die kommenden Geschlechter. Am Schlusse des Malerbuches bittet er die lebenden Kunstgenossen, sie möchten seine Verurtheilung alles Mittelmäßigen und seinen Panegyrikus auf altrömische und griechische Meister, sowie die italienischen Adler nicht missverstehen und ihn für einen der Gilde abtrünnigen Zoilus halten.[1]) Auch haben die gelehrten Humanisten, die ihm Verse übersandten, unbedingt an das lesende Publicum gedacht. Hollanda mochte anfangs darauf rechnen, seine Gönner würden, entzückt von seiner Leistung, dieselbe herausgeben. Welches aber war später sein Plan, als er seinen Irrthum einsah? Andeutungen darüber finde ich nicht. Nur im Dialoge über die Porträtierkunst fragt der Freund: »Wo kann ich das Malerbuch finden?« und erhält die auffallend unbestimmte Antwort: »Zunächst werde Hollanda es in Lissabon belassen.« Weiter nichts.

Dass für das Architekturbuch der Urtheilsspruch der Inquisitoren nachgesucht wurde, habe ich früher als Beweis angesehen, dass der Druck desselben beabsichtigt wurde. Genau genommen, ist er das aber nicht. Gewährt wenigstens wurde ihm nur die Erlaubnis, Copien anfertigen zu lassen und das Original auszuleihen.[2]) Das ergibt sich, meines Erachtens, aus den vom Pater Bartholomeu Ferreira angewendeten Formeln, unter denen ich die übliche Wendung vermisse, »das Werk sei des Druckes wert« oder

---

[1]) D. Felipe de Guevara, der spanische Hollanda, thut im Schlusssatze seines Malerbuches genau dasselbe: »Die modernen Maler sollen nicht glauben, er habe, um sie in Schatten zu stellen, die alten ans Licht gezogen; vielmehr geschah das aus großer Liebe zu ihnen und ihrer Kunst, damit die guten Geister und Talente, einmal aufgerüttelt, nicht wieder einschlafen, noch Ruhe finden, bis sie es der Antike gleichgethan, auf dass die wirklich Hervorragenden Ruhm erstreben und erreichen durch die Nachfolge so ausgezeichneter Vorbilder.«

[2]) Vier weitere Fälle sind mir bekannt, in denen portugiesische Handschriften, an deren Veröffentlichung zur Zeit nicht gedacht wurde, in Übereinstimmung mit der 10. Regel der tridentinischen Beschlüsse über den Buchdruck, dem Censor vorgelegt und von ihm zur Verleihung unter Freunden freigegeben wurden, unter Benutzung der Wendung: »Mittheilung (bezw. Verbreitung) sei erlaubt.« Pode-se communicar oder Pode-se divulgar. Und zwar stammen sie aus derselben Zeit und von demselben Geistlichen.

»dürfe dem Drucker eingehändigt werden« (iudico proelio digna — typis excudi possunt — e assi se poderão imprimir — por onde sam dignas da impressam u. a. m.). Hollanda hatte zunächst also nur eine Abschrift zur Versendung nach Madrid im Sinne. Wendet man ein, eine derartige Erlaubnis fehle zum Hauptwerke und dennoch sei dasselbe nach Madrid versandt und übersetzt worden, so erwidere ich erstens, dass wir von Gordo's Vorlage weder wissen, ob sie das Original der für Manoel Denis gefertigten Copie war, noch was für Beilagen sie enthielt; und zweitens, dass sich, nach den Endbeschlüssen des Tridentinischen Concils, die Büchercensur bedeutend verschärft hatte. Wiederum muss Goes uns das Beispiel liefern: seine Chronik Emanuels ward aufs grausamste beschnitten (1567), freilich aus dynastischen und politischen und nicht aus religiösen Gründen. Dass Hollanda seine erzwungenen Abschwächungen nichts halfen, wissen wir schon. Auch nicht, dass er — gleichviel ob auf höheren Wink, die Warnung des Paters oder den Rath eines anderen Freundes — gewisse Seiten ausschnitt und die derbe Darstellung des Nachtstückes zu Barcelona milderte, damit seine Absicht, der portugiesischen Fürsten ungenügende Wertschätzung des Malers zu brandmarken, nicht allzuschroff hervorträte.

D. Von den frommen Altersschriften des Künstlers, die sich nicht auf Malerei beziehen, lag die eine, mit Lobgesängen auf seinen Schutzengel (Louvores ao seu anjo Custodio), schon am 22. November 1569 fertig da. Zwei andere: Von der Liebe zur Morgenröthe (Do Amor á Aurora?) und Von Christi Erdenwallen (De Christo-Homem) oder den Lebensaltern des Menschen (Das Idades do Homem) sollen dicht vor seinem Tode entstanden sein (1583). — Die Bibliographen verzeichnen nackte und sich widersprechende Titel. Niemand hat diese Werke gesehen. Auch die Nachricht, sie seien mit kostbaren Miniaturen geschmückt gewesen, ist darum mit Vorbehalt aufzunehmen.

* * *

III. Inhaltsangabe der Schriften.

Des Malerbuches Erster Theil *(a)* enthält:

α) Ein Vorwort des Verfassers.

β) Gedichte zum Lobe des Werkes.

γ) Den eigentlichen Text, bestehend aus 44 Capiteln.

I. Wie der Weltenschöpfer als Maler thätig gewesen ist.

II. Was man unter Malerei versteht.

III. Von den frühesten Malern.

IV. Wo die Heimat der Malerei ist.

V. Wann sie erstarb, und wann sie sich wieder verjüngte.

VI. Wie die heil. Mutter Kirche die Malerkunst beschützt und erhalten hat.

VII. Als was für ein Mensch der Maler geboren werden muss.

VIII. Welche Wissenschaften zu betreiben ihm geziemt.

IX. Wo er die erste Unterweisung in seiner Kunst zu suchen hat.

X. Welches die zweite Quelle ist, aus der er zu schöpfen hat.

XI. Was man unter antik (antigo) versteht, und was unter alt (velho).

XII. Weshalb man die antike Malerei rühmt, und was sie ist.

XIII. Wie sich die Vorschriften und Regeln der antiken Maler über die ganze Welt verbreitet haben.

XIV. Einiges über die Grundsätze des Malens im Geiste des Alterthums, und zwar zuerst von der Erfindung.

XV. Von der Erfindung oder Idee, und was sie in der Malerkunst bedeutet.

XVI. Worin das Wesentliche der Malerei besteht.

XVII. Von den Proportionen des menschlichen Körpers.

XVIII. Von der Anatomie.

XIX. Von der Physiognomik.

XX. Von den antiken Figuren, und zwar von den in Ruhe und aufrechtstehenden.

XXI. Von den antiken Figuren, und zwar von den sich bewegenden, sie seien gehend, laufend oder kämpfend.

XXII. Von den antiken Figuren, welche sitzen oder liegen.

XXIII. Von den antiken Reiterstandbildern.

XXIV. Von der Gewandung und dem Schmucke der antiken Figuren.

XXV. Von der Thiermalerei (bezw. -bildnerei).
XXVI. Von der Composition der Historienbilder.
XXVII. Von der Darstellung der Heiligen und besonders Unseres Herrn und Heilandes.
XXVIII. Vom Malen des Unsichtbaren.
XXIX. Vom Bildnis Gottes.
XXX. Von Abbildungen anderer unkörperlicher Wesenheiten, wie z. B. der Tugenden.
XXXI. Von der Darstellung der Laster.
XXXII. Von Fegefeuer und Hölle.
XXXIII. Von Ewigkeit und Glorie.
XXXIV. Vom Lichte oder der Helligkeit.
XXXV. Vom Schatten oder der Dunkelheit.
XXXVI. Von der Schwarzweiß-Malerei.
XXXVII. Von den Farben.
XXXVIII. Vom Angemessenen oder der Wohlanständigkeit.
XXXIX. Von der Perspective.
XL. Vom Augenpunkte.
XLI. Von den Verkürzungen.
XLII. Von der Statuen-Malerei oder Sculptur.
XLIII. Von der Gebäude-Malerei oder Architektur.
XLIV. Von den verschiedenen Weisen und Arten des Malens.

δ) Tafeln mit einigen Grundregeln der Malerkunst.

* * *

In der Einleitung wendet sich Hollanda an Johann III. und den Infanten Ludwig. Mit Genugthuung stellt er fest, dass die Wissenschaften und Künste in Portugal zu blühen anheben. Er preist den König, weil er, mehr als seine Vorfahren, Sinn und Interesse für die bildenden Künste bekunde. Solange die Fürsten, denen er seine Romfahrt verdankt, ihn nicht mit praktischen Aufgaben betrauen, an denen er offenbaren kann, was er in Rom gelernt und durch eigenes Studium erworben hat, däucht es ihn Pflicht, seine Gedanken über die Malerei in einem Buche niederzulegen. Seine Beschützer sollen daraus erfahren, welche Kaiser, Könige und Großen die Malerei gehegt und gepflegt haben. Ihre Unterthanen aber, die bislang keine Ahnung von der Hoheit und Würde der Kunst hatten, sollen wenigstens einen

Abglanz ihrer Herrlichkeit schauen, und vernehmen, ob die neue und fremdartige Malerei, die er mit sich bringt (nova e peregrina), eine Kunst oder ein Handwerk ist, etwas Edles oder Unedles, etwas Schweres oder Leichtes, etwas Verächtliches oder Ideales. Das ist sein Zweck und die Aufgabe, die er zu erfüllen hofft, obwohl er sich seines Ungeschicks als Schriftsteller bewusst ist und viel, viel besser praktisch auszuführen als theoretisch darzustellen vermag (vgl. não sei tão bem screver como fazer Pint. *f. 69 v.*). Die Absicht, ein eigentliches Lehrbuch zu schreiben, liegt ihm ferne. Der Gedanke, er könne eine Reisebeschreibung liefern, scheint ihm überhaupt nicht gekommen zu sein. Zu malen lehrt man nicht mit Worten. Dennoch wird er einige Rathschläge und Vorschriften geben, die er aus dem Anblicke der antiken Meisterwerke abgezogen hat. An den Eigenschaften, die dem wahren bildenden Künstler angeboren sein müssen, und dem Wissen, das er erwerben soll, werden diejenigen, welche sich in Portugal mit Malen befassen, in Selbstprüfung erkennen, wie weit sie vom Ideale entfernt sind.

Diesem Plane gemäß, spricht er (nach Quintilianischem Muster) zuerst von der Kunst (Cap. I.—VI.); dann eingehender vom Künstler (VII.—XIII.) und zuletzt, am ausführlichsten, vom Kunstwerke (XIV.—XLIV.) — eine Disposition, die aus den Überschriften nicht klar hervorgeht.

Nachdem er Gott als den Urquell der bildenden Künste und die Schöpfungsacte als ebensoviele Malerthaten in kindlich-naiver Rede (I.) hingestellt hat, gibt er eine Definition der Malerkunst (II.), gefolgt von einem Abriss der Geschichte der alten Malerei, nach Plinius, unter besonderer Berücksichtigung Roms (III.—IV.). Mit Rücksicht auf das mittelalterliche Interregnum und den Bilderstreit citiert er die hauptsächlichsten Concilbeschlüsse, um hernach mit anmuthender Freude, im Märchenstil, das Wiedererwachen des in Schlaf versunkenen Dornröschens Malerei zu schildern, von Giotto bis zu ihrer vollen Befreiung durch Lionardo, Raphael, Michel Angelo und Tizian (V.—VI.).[1] — Im zweiten Abschnitte wird der wahre Künstler gekennzeichnet. Der Maler muss als solcher geboren sein. Gott und seinen Erzeugern dankt er das Künstlerauge und die Künstlerhand, die er mit auf

---

[1]) Vgl. Guevara, p. 3.

die Welt bringt. Von frühester Kindheit an muss er jedoch Hand wie Auge üben — schauend und schaffend, zeichnend und modellierend. Von der Nothwendigkeit strenger Schulung scheint Hollanda, zu seinem eigenen Schaden, jedoch keine Vorstellung gehabt zu haben. — Von Adel soll der Bildner sein, d. h. er muss adelige Gesinnung hegen. Im übrigen ist es ihm gestattet, alles Conventionelle zu verachten und wie ein Sonderling aufzutreten (VII.). Unerlässlich ist es, dass er mit den Hervorbringungen der Dichter und Denker Umgang pflege, sich eine breite und tiefe Bildung aneigne. Mit den lateinischen Classikern muss er vertraut sein, die griechischen wenigstens aus Übersetzungen kennen. Auch die Gebiete der natürlichen Philosophie, Theologie (d. h. Bibelkunde und Heiligenleben), Geschichte und Poetik, Musik, Kosmographie, Astronomie, Mathematik, besonders aber Physiognomik und Anatomie, hat er zu durchforschen. Wesentlich ist, dass er die Schwesterkünste betreibe. Fragt man, wie viel von allem diesen ihm zu wissen noththut, so erwidert Hollanda: so viel Apelles und Michel Angelo davon gewusst haben, oder (portugiesischen Verhältnissen angepasst) so viel, als er sich davon angeeignet und in seinen Schriften zum Ausdruck bringe (VIII.). Keinen einzelnen Meister soll der Maler nachahmen. Sein Vorbild sei einzig und allein die Natur, die heilige, lebendige, ewige, göttliche Mutter aller Dinge (IX.). Von der Antike soll er lernen, wie man sich zur Natur stellt (X.). Folgt naturgemäß die Begriffserklärung. Unter antik versteht er nicht allein das classische Alterthum, sondern auch den Neu-Classicismus der Italiener. Alt hingegen — veraltet und wertlos — ist, was man bis dato in Spanien und Portugal gemalt hat. Namen werden nicht genannt (XI.). Nacheifernswürdig ist die Antike, weil sie nach Vollkommenheit gerungen und sie erreicht hat, indem sie das Vollkommenste auf Erden, den Menschen, in seinen vollkommensten Gestalten zum Gegenstande wählte, ihre Idealbilder aus allervollkommensten Theilen zusammensetzend (wie Zeuxis seine Helena). Ihr Schönheitskanon ist darum mustergiltig, damals und immerdar für alle Völker und Zeiten (XII.). Daran schließt sich die unerwartete Behauptung, die plastischen und architektonischen Überbleibsel aus dem Alterthume seien nicht nur wie in Athen und Rom, so in Frankreich, Catalonien, Spanien, Portugal und Nordafrika nach den gleichen Grundregeln gestaltet,

sondern sogar von indischen Pagoden, chinesischen Tempeln, güldenen Geräthschaften aus Brasilien und Peru gelte dasselbe. »Ganz Asien raucht und duftet nach der Antike« (fumega á antiguidade) — XIII.). Nun folgen als Rathschläge und Regeln für den Künstler Auseinandersetzungen über das Kunstwerk. In buntem Gemisch bietet Messer Francisco, was er sich theils durch unmittelbare Schau römischer Alterthümer, auf heimischem Boden und im Auslande, theils aus den Lehrbüchern der Alten wie der Italiener, theils im Verkehre mit lebenden Künstlern und aus der Betrachtung ihrer Werke angeeignet hat. Er unterweist kurz über die Erfindung oder Idee (XIV. u. XV.). Seine Definition entnimmt er einer nicht ganz lauteren Quelle: des Alkinoos Abriss der platonischen Lehre. Als wesentlich bei der Veranschaulichung der Ideen, als Nerv, Substanz, Inbegriff, Kopf und Schlüssel, Anfang und »Führer« aller Malerei, ja überhaupt aller menschlichen Thätigkeit verherrlicht er die Zeichnung und spricht vom Werte der Umrisslinien und Skizzen (XVI.). In der Skizze steckt die Substanz und das Knochengerüst der ausgeführten Zeichnung. Dann geht er auf den Hauptgegenstand alles Zeichnens und darum auch seiner Rathschläge über: die Gestalt des schönen Menschen. Dieser widmet er zunächst je ein Capitel von der Symmetrie und den Maßen des Körpers (XVII.), der Anatomie (XVIII.) und Physiognomik (XIX.), bespricht dann (mehr auf Statuen als auf malerische Aufnahmen bezugnehmend) die menschliche Figur, in Ruhe (stehend, sitzend, liegend) und in Bewegung, zu Fuß wie zu Pferde. Auch der Darstellung von Thieren widmet er einige Worte (XX.—XXV.). Die mit Nachdruck betonte Regel, dass die menschliche Figur unter allen Umständen nackt gezeichnet und dann erst mit der Gewandung umkleidet werden soll, wird durch Bemerkungen über die antike Tracht ergänzt. In den spärlichen Anweisungen über die Composition der Historienbilder (XXVI.), die wie Auszüge aus einer größeren, fremden Vorlage klingen, hebt er hervor, dass die Vorzüge eines Bildes ebensosehr in dem bestehen, was man darin anbringt, als in dem, was man fortlässt. Der Zuschauer soll niemals etwas hinwegzunehmen wünschen. Er empfiehlt räumlich durchsichtige Composition (despejo), kein starkes Gedränge, sondern wenige Figuren, diese aber von größtmöglicher Verschiedenheit, was Lebensalter und die durch die Handlung bedingten Körper-

wendungen betrifft. Die einzelne Figur aber entspreche ihrer Bestimmung durchaus. Der Kindeskörper sei rundlich und zart von Fleisch und Färbung, der Jüngling voll überschäumender Kraft, der Mann gesetzt und mannhaft-ruhig, der Greis so müde, dass man die Nähe des Grabes spürt, der Lebende lebendig bis in die kleinsten Körpertheile, der Todte völlig entseelt. — Die Ausführungen über die Stoffe christlicher Malerei, die Darstellung Gottvaters, des Heilands, der Jungfrau, heiliger Männer und Frauen, von Himmel, Hölle und Fegefeuer (XXVII.—XXXIII.) sind offenbar ein Versuch des für das antike Heidenthum begeisternden Portugiesen, Fühlung mit der zu Hause herrschenden Denkweise zu gewinnen. Ein seltsamer Versuch freilich, bei dem Homerische und Virgilische Reminiscenzen in üblicher Weise mit der christlichen Weltanschauung verschmelzen: in der gehenna ignis fließen Acheron, Styx, Cocytus und Phlegeton, und Minos, Aeacos, Rhadamanthys und Cerberos treiben ihr Wesen darin. Was über Licht (XXXIV.) und Schatten (XXXV.), den Hollanda kraftvoll liebt, über die Schwarz-weiß-Malerei (XXXVI.), bei der die Zeichnung in erfreulicher Weise zu ihrem Rechte kommt,[1]) und über die Farbengebung mitgetheilt wird (XXXVII.), geht über Allgemeinheiten nicht weit hinaus. Das Colorit wird noch als zur Zeichnung gehörige minderwertige Einzelheit aufgefasst, wobei Hollanda seine Zugehörigkeit zu den Stilisten bekundet. Als drittes Gleichwertiges wird hingegen neben Erfindung und Proportionslehre (Zeichnung) das Angemessene und zugleich Stilvoll-Reine und als ein Theil davon die Wohlanständigkeit gestellt, die mancher lieber zur Composition zöge. Übrigens war das Wort Decorum schon in den Capiteln über Composition, Proportion und Physiognomik gefallen und kehrt in dem Abschnitte über Architektur noch wieder. Auch für die Erörterungen über Perspective, Augenpunkt und Verkürzungen, denen große Wichtigkeit beigemessen wird, ist der gewählte Platz vielleicht nicht der beste (XXXIX.—XLI.). Da in den Augen des portugiesischen Michel Angelo, wie für den Maler so auch für den Bildhauer und Architekten, das Zeichnen Alpha und Omega, der tüchtige

[1]) Den echt peninsularen Ausdruck »Schwarzweiß« (pretibranco, portug.; prieto y blanco, span.), dessen sich auch Guevara bedient, wollte sein Herausgeber Ponz aus dem Französischen herleiten. In seinem Drucke heißt es übrigens irrthümlich petiblanco. Kaum denkbar, dass er an petit gedacht hätte?

Zeichner aber für alle drei Fächer berufen ist, erweist er zum Schlusse seine Competenz auch in diesen Künsten durch sachliche Darlegung ihrer Aufgaben und Methoden, bevorzugt jedoch, seinen Anlagen entsprechend, die Architektur. Das Bildhauen nennt er Statuenzeichnen oder in Stein gemeißelte Malerei, das Bauen Gebäudezeichnen oder in feste Stoffe verkörperte Malerei. Das Modellieren in Thon und Wachs ist eine Vorschule zum Zeichnen (introito e começo); das eigentliche Bildhauen in Marmor, die πλαστική, hingegen eine Tochter der Malerei. Der Bronzeguss ist etwas Edles, das Schnitzen in Holz eine untergeordnete Fertigkeit (XLII.). Bei der Darlegung der Säulenordnungen, erst der römischen, dann der italienischen, unterläuft ungleich mehr als sonst, manch' harter Ausfall gegen die hispanischen (um nicht zu sagen portugiesischen) Steinhauer (pedreiros), welche das Vitruvianische Gesetz nicht achten, sondern willkürlich verändern (XLIII.). Damit man ihm nicht Unkenntnis irgendeiner Specialität vorwerfen und unter diesem Vorwande etwa einen Auftrag entziehen könne, sind die 25 Paragraphen des letzten Capitels der Technik der verschiedenen Zeichnen- und Malweisen gewidmet: dem Zeichnen mit Griffel, Feder, Rothstift, Silberstift, Pastell und Kohlenspitze; dem Illuminieren, es sei schwarz-weiß, mit aufgesetzten Goldlichtern, oder in Farben; dem Malen in Aquarell, mit Öl, al tempera und al fresco. Auch von Sgraffito, Enkaustik, Mosaik, Glas- und Schmelzmalerei, Stucco-Arbeiten, Grotesken, Inkrustierungen, vom Kupferstich und Holzschnitt, dem schwarzen wie dem farbigen, vom Gemmenschnitt, von Cartons zu Tapisserien, Entwürfen für Waffen und Wappen, sowie von Devisen und Sinnbildern ist die Rede. Denn auch im unbedeutendsten Werke kann der Zeichner beweisen dass er ein Adler ist. Dabei ist Hollanda's Charakteristik und Wertung oft eine sehr subjective. Tempera, auf Holz und Leinewand, »das in Flandern so beliebt sei« (?), schätzt er wenig (é inobre). Ölmalerei hat er zwar nicht gelernt, unterfängt sich jedoch, sie auszuüben. Desgleichen die in Spanien unbekannte herrlich-kraftvolle Wanddecoration der Italiener. Sein Credo gipfelt jedoch in folgendem Satze: Wer im Zeichnen sicher ist und als Meister im Illuminieren, Herr über die Musik und Harmonie der Farbenscala, besitzt den Schlüssel zu jeder Malweise. Diese seine eigentliche Kunst ist die einzige, in welcher die Neuzeit die Antike überflügelt hat. Darum nennt er sie die

höchste von allen. Eine tadellose Miniatur sieht nicht aus wie etwas Materielles, von Menschenhand Gefertigtes, sondern gleicht einem unmittelbar schöpferisch hingehauchten Gedanken.[1]) — Brauchen wir noch einen Beweis dafür, dass er trotz des besten Willens, trotz Rom und Michel Angelo und der Antike, als Maler ein Illuminator geblieben war?

Der Schlussatz des ersten Buches ist eine Wiederholung des am Eingang ausgesprochenen Concetto: Gott ist der Maler über alle Maler. Von ihm ist die Malerkunst ausgegangen; zu ihm kehrt sie zurück.

In 19 einander gegenübergestellten Gegentheils-Sätzchen, einer anscheinend recht müssigen Beigabe, wird angegeben, was der Maler vermeiden und was er erstreben soll: auf der einen Seite z. B. confuse Massen, buntes Vielerlei, unschöne Menschen, über einen Leisten geschlagene Gesichter, zu viel Kleiderstoffe mit übermäßigem Gefältel, feige Schattengebung, Unvollkommenheit der unverhüllten Körpertheile; auf der andern: klare Erfindung, einfache und sparsame Composition,[2]) ausgesuchte Schönheit, verschiedene Gesichter, zweckentsprechende Gewandung mit wenig Falten, vollkommene, doch sittsame Nacktheit. Offenbar ein gut gemeintes, aber schlecht ausgefallenes Merktäfelchen oder Denkzettelchen für die Maler aus der Grão-Vasco-Schule.

Zum Text gehörten verschiedene Zeichnungen, an deren Stelle sich jedoch in Gordo's Abschrift und in der spanischen Übersetzung mehr als einmal nur ausgesparter Raum findet. Das Titelblatt zeigt ein Gebäude, den Renaissance-Palast, welchen die Gottheit Malerei bewohnt (Domus Picturae). Zu Cap. XVII. gehört eine Männergestalt, von 10 Gesichtslängen, und eine Frauengestalt, von 9. Zu Cap. XVIII. zwei Skelette, bezeichnet als Venus und Amor, sowie ein enthäuteter Körper: Divus Bartholomaeus. Zu XX. eine ruhig stehende Männergestalt in römischer Tracht; desgleichen eine Römerin. Zu XXI. ein Mann in Vorwärtsbewegung, nebst zwei kämpfenden Gladiatoren. Zu XXII. eine sitzende römische

---

[1]) Der Curiosität wegen sei Guevara's Ausspruch über Miniaturbilder mitgetheilt. »Sie sollen sein, wie die Melonen, sehr gut oder gar nicht.« S. 100.

[2]) Wo irgend er kann, lobt Hollanda lichte, sparsam ausgefüllte Räumlichkeit. Auch vom Kupferstecher Lucas (von Leyden) rühmt er, dass er nicht allen Raum ausfüllte: teve graça no que deixava de fazer por não occupar todas as praças e espaços.

Matrone und ein liegender Flussgott (Tagus Pater). Zu XXIII. ein Reiterstandbild und wettlaufende Berittene. Zu XXIV. eine männliche Gewandstatue mit Toga und eine weibliche. Zu XXVIII. geflügelte Engel und ein Christusbild. Zu XXXIV. eine schwarz-weiß-Zeichnung. Zu XXXIX. zwei Perspectivzeichnungen. Zu XLI. verschiedene Verkürzungen, darunter die Copie eines Frescobildes aus dem Stadthause zu Siena. Zu XLIII. dorische, römische und korinthische Säulen, ein Theater, Amphitheater, Circus und eine Naumachie.

b) Des Malerbuches Zweiter Theil: Vier Gespräche, geführt zu Rom. — Hat Hollanda im ersten Theil niedergelegt, was er, seiner Deutung nach, an Kunstwissen einerseits dem Schöpfer, das heißt seiner Veranlagung, und andererseits dem Studium der Natur und der Antike verdankt, so stellt er im zweiten dar, was er Italien schuldet und was Michel Angelo für ihn gewesen ist — ein Erwecker und Offenbarer. Bestrebt, die Heilswahrheiten, die er aus seinem Munde gehört hat, ehrfurchtsvoll und wahrheitsgetreu wiederzugeben, konnte und wollte er hier seinen Stoff nicht systematisch ordnen. Darum bietet er ihn in Form von Gesprächen, so wie der Zufall ihn in Wirklichkeit gestaltet hat . . . oder gestaltet haben könnte. Nicht wörtlich, wie er sie vernommen und in seinem Tagebuche in loco et tempore skizziert haben wird, aber doch offenbar nach solchen Aufzeichnungen, unter Weglassung des Unwichtigen und Auswahl der für Portugal wichtigsten ästhetischen und kunstgeschichtlichen Fragen. Daran, dass er die fremden Gedanken und besonders die persönlichen Ansichten Buonarroti's immer in völliger Reinheit aufgefasst hat, kann man zweifeln. Schon die Wiedergabe in einer anderen Sprache hatte nothwendig eine abweichende Einkleidung zur Folge. Doch schwebt immerhin über dem Ganzen, dem weitaus Bedeutendsten was Hollanda geschrieben, ein Hauch vom Geiste des gewaltigen Florentiners.

An drei Sonntagen fanden die denkwürdigen Zusammenkünfte mit Michel Angelo und Vittoria Colonna statt. In die Huld der hohen Frau für den jungen, feurigen Westländer scheint sich etwas von der schützenden Wärme mütterlicher Fürsorge gemischt zu haben, wie offenbar in ihre Zuneigung zu Alfonso del Vasto, Reginald Pole und selbst zu

dem in seiner einsamen Größe den Widerwärtigkeiten des Lebens gegenüber scheu-unbeholfenen Meister. Sie war es, die Hollanda's heißem Wunsch, denselben über Kunst reden zu hören, die Erfüllung brachte, dabei ihre Macht mit bewunderungswürdiger Zartheit und Würde ausnützend. Wie zufällig veranlasst sie die Zusammenkunft, wie zufällig lenkt sie das Gespräch auf die theils persönlichen, theils allgemeinen Gesichtspunkte, welche, wie sie wusste, im Vordergrund des Interesses für den portugiesischen Neuling standen. Francisco war bereits bei der Fürstin eingeführt, auch dem Meister schon oft begegnet und stand in vertrautem Verkehr mit Lattanzio Tolomei, den er Sonntags zu besuchen pflegte. Von diesem wird er in freundschaftlicher Absicht nach San Silvestro auf Monte Cavallo beschieden, gewiss nicht ohne vorherige Genehmigung der Fürstin. Dorthin, in eine kühle, dämmerige Kapelle, entbietet sie Michel Angelo nach Beschluss einer Vorlesung über die Sendschreiben des heiligen Paulus. In ruhigem, tactvollem, von mildem Scherz gewürzten Gespräche lockt sie den Arglosen durch Behauptungen, Fragen und geschickt schmeichelnde Ausnützung seiner nachgiebigen Antworten dahin, in allgemeinen Bemerkungen über des Künstlers Erdenwallen, seinen eigenen Charakter kundzugeben, sein echtes Menschenthum allen conventionellen Lügen gegenüber zu vertheidigen. Damit er aber seine »Menschlichkeit« sofort beweisen könne, die Fama rauh-bizarrer Unzugänglichkeit Lügen strafend, bittet sie ihn direct, ohne ihren Schützling vorzuschieben, sie selbst über das Verhältnis der niederländischen Malerei zur italienischen aufzuklären. Und sie erhält die gewünschte Antwort. Die niederländische Malerei besticht durch Frömmigkeit leichtthränende Weiberaugen, insofern sie auf Andachtstafeln Sittlich-Unverfängliches darstellt: Engel, Heilige, Propheten, reichgekleidete Kaiser und Königinnen, Städte, altes Gemäuer mit grünen Bäumen, was man so Landschaft nennt, und dazu noch allerlei anderes: Menschen wie Dinge ohne Auswahl des Vollkommensten. Die echte Kunst ist hingegen fromm durch die Seelenanstrengung, die sie es sich kosten lässt, Schönes zu schaffen. Das thut die italienische, die Nachahmerin der Antike, das heißt der altrömischen Kunst, die selber nichts ist als ein Abbild der griechischen. Nur auf Italiens heiligem Boden konnte

die neue Antike (a nova antiguidade) erstehen, weil dort der Maler von Kindheit an die alten classischen Vorbilder vor Augen hat.

Der Tag neigt sich, bevor die Aussprache über diesen Gegenstand beendet ist. Sämmtliche Anwesende haben sich daran betheiligt. Sie hinterlässt in allen einen so angenehmen Eindruck, dass beschlossen wird, am nächsten Tage damit fortzufahren. Doch verwirklicht sich dieser Plan nicht. Am folgenden Sonntag erst sehen sich die vier Redner an derselben Stelle wieder. Es wird nun ein Verzeichnis der bedeutendsten italienischen Malereien aufgestellt ad usum delphini — so zwar, dass Michel Angelo die durch die italienischen Städte verstreuten Werke anderer, Vittoria die in Rom vorhandenen, und besonders die des Meisters selbst, bespricht. Der dankbare portugiesische Jünger erhebt im Anschluss daran eine Lobpreisung der Mediciäergräber als unübertroffener Malereien, worauf das damals so oft erörterte Capitel vom Verhältnis der Malerei zur Bildhauerkunst und im Anschluss daran der Wettstreit zwischen Dichtkunst und Malerei behandelt wird. Auch wird das Lob der letzteren, im weitesten Sinne also eigentlich der Zeichenkunst als Mutter aller Fertigkeiten, angestimmt.

Beim dritten Gespräch ist die Marchesa nicht zugegen. Michel Angelo aber unterweist trotzdem — diesmal im Klostergarten — die Anwesenden über den Nutzen des Zeichnens für Kriegszwecke. Da Karl's V. Unternehmungen gegen Franz I. gestreift werden, besonders der unglückliche Einfall in die Provence, kommt man auf die Wertschätzung der Malerei in Spanien und Portugal zu sprechen. Natürlich wird hier wie im folgenden Dialog die Tactik befolgt, den Italienern die Angriffe und Klagen, Hollanda aber die Vertheidigung der Hispanier in den Mund zu legen. Die seit den Entdeckungen in den Titus-Thermen und der Neubelebung der alten Decorationsmalerei durch Giovanni da Udine die Gemüther erregende Frage über die Zulässigkeit des Grotesken, sowie der Vorrang der Linienführung vor der Farbengebung, das Decorum, die Gegenstände und Ausdrucksmittel der Malerei werden noch berührt.

Das vierte Gespräch geht unter anderen Personen und

an einem anderen Orte vor sich, wahrscheinlich im Palazzo Grimani, im Studio des Miniaturmalers Clovius, woselbst Hollanda vom Gemmenschneider Valerio di Vicenza überrascht wird. Noch einmal fallen ironische Bemerkungen über die Hispanier als musenfeindliche Halbbarbaren. Besonders aber wird ihr angeblich schlechtes Bezahlen als Mangel an Freigebigkeit getadelt. Die hohen Preise genauer zu bestimmen, welche die Alten für Kunstwerke hingegeben haben, lässt man einen Plinius holen. Während man auf denselben wartet, bildet die Miniaturmalerei, die Steinschneidekunst und zuletzt die Kunstkritik den Gegenstand der Unterredung. Doch fällt in diesem letzten Capitel nicht eine so sachkundige, grundlegende Bemerkung wie die, welche etwas später Hollanda's castilianischer Partner Don Felipe de Guevara in seinen Betrachtungen über die antike Malerei niedergelegt[1]) hat, die sich sonst so häufig mit denen des Portugiesen berühren. Auf die lange Vorlesung aus dem 35. Buche der Historia Naturalis folgt ein Spaziergang am Ufer des Tiberflusses nach der Villa Chigi.

Dem Schlussworte an König Johann III. reihen sich fünf allzu lakonische Adlerlisten an, in denen die berühmtesten modernen Maler (18), Miniatoren (5), Bildhauer (19), Baumeister (7), Kupferstecher (9) und Steinschneider (3) aufgezählt werden; einige Merksprüche über die Kunst und eine Gedenktafel, in welche enthusiastisch und klüglich eingeschrieben stand, am Ostersonntag 1539 habe Hollanda in der Peterskirche aus den Händen des Vaters der Christenheit das heilige Abendmahl empfangen. — In den Merksprüchen heißt es: In den Adels- und Fürstenstand können Könige erheben, den Maler schafft Gott allein. — Der echte Maler wird geboren, nicht erzogen. — Malerei ist Musik in Farben. — Die Malerei hat Anfang, doch kein Ende.

c) Des Malerbuches Dritter Theil: Von der Porträtierkunst.

---

[1]) Guevara setzt auseinander, der Kunstkritiker müsse von der Phantasie des schaffenden Künstlers so viel sein Eigen nennen, dass er im Geiste dessen Werk nachzubilden imstande sei. Er unterscheidet demgemäß zwei Arten in der Nachahmung der Dinge, die da sind oder sein könnten. Entweder der Intellect und die Hand gestalten, was sie dazu auserwählt haben, dann entsteht ein Malerwerk, oder der Intellect allein thut es, um bereits Gemaltes beurtheilen zu können, dann entsteht Kunstkritik.

Sein Gönner, Infant Ludwig, fordert Hollanda auf, mit ihm das Heilthum Santiago de Compostella zu besuchen. Und da ihm von den berühmtesten südeuropäischen Wallfahrtsorten [1]) nur dieser zu besichtigen übrig bleibt, schließt er sich gern dem hohen Herrn an. Auf der Hinreise wie bei der Heimkehr wird er in Porto von einem vornehmen Jugendfreunde gastfrei aufgenommen: Bras Pereira Brandão, [2]) einst sein Gespiele im Palaste des Infanten Ferdinand, (dem sein Vater als guarda-roupa diente), ein Verwandter übrigens jenes kunstsinnigen und freigebigen Factors Brandão, der zu Antwerpen vertraute Beziehungen mit Dürer anknüpfte und von ihm reichlich mit Werken seiner Hand bedacht worden war. Derselbe hatte Sinn und Verständnis für Kunst »mehr denn die meisten portugiesischen Edelleute«. Daher bildet die Malerei den Gegenstand ihrer Unterhaltung. Nebenbei auch die Baukunst, wie aus einem Witzworte des Freundes über die Festungen Portugals, speciell Portos, erhellt, die eigentlich Schwächungen (fraquelezas und nicht fortalezas) [Des. *46 v.*] seien. Bras tritt als der Fragende auf, Hollanda (als Fernando) ertheilt die Antworten. An Gehalt, anschaulicher Charakteristik und kunstvoller Einkleidung steht das Zwiegespräch hinter den Dialogen des zweiten Buches weit zurück.

Cap. I. Wie nur wenige die zu erstrebende Vollkommenheit erreichen. Der Porträtmaler soll sehr Weniges und sehr Gutes malen, nicht aber viel und schlecht. Wohl kaum, schon 1548, eine ungünstige, eifersüchtige Anspielung auf Moor und die zahlreichen Bildnisse, welche dieser um 1552 in Lissabon vollendete? Nur sehr bedeutende Maler, wie es zur Zeit ihrer zwei oder drei in Europa gibt, sollten sehr bedeutende Menschen abbilden, die als Herrscher, Feldherren, Künstler, Gelehrte oder Heilige die Masse um Haupteslänge überragen, und zwar zu dem Zwecke, damit ihr Ruhm zum Nacheifer ansporne. Hollanda's anmaßlicher Wunsch, nur Kaiser und Könige zu malen, klingt leise durch. Allenfalls dürfen noch Liebende für die Fernweilenden ihr Bildnis anfertigen lassen.

---

[1]) In Spanien: Guadelupe, Monserrat, Nuestra Señora la Antigua, zu Sevilla. S. Maximin in der Provence. In Italien St. Peter, S. Antonius, S. Marco.

[2]) Man hat daraus einen »unbekannten« spanischen Maler Blas Perea gemacht: sabio pintor y arquitecto hasta ahora desconocido.

Cap. II. Dass ein vollkommenes Kunstwerk nicht gezeigt werden soll, bevor es fertiggestellt ist. Beim Porträtieren muss der Maler mit seinem Gegenstande allein sein, nichts Zerstreuendes soll auf ihn einwirken. Höchstens darf Musik Stimmung hervorrufen. Wusste er von Lionardo und Mona Lisa? Gutes Licht ist unerlässlich. Niemand, es sei denn ein ebenso vorzüglicher Meister wie der Malende, bekomme das unvollendete Werk zu sehen.

Cap. III. Von der Wahl der Stellung des Porträtierten und dem Standpunkte des Malers. Diejenige Stellung und derjenige Ausdruck ist zu wählen, welcher der Persönlichkeit eigenthümlich ist. Durch passendes Gespräch ist der charakteristische Ausdruck hervorzurufen. — Dreiviertel-Ansichten sind Enface- und Profilbildern vorzuziehen, und zwar mit Rechtswendung. Gesichtsmaße nach Vitruv. — Dazu 3 erläuternde Zeichnungen.

Cap. IV. Vom Auge als dem Fenster der Seele. — V. Von den Brauen, mit curiosen Bemerkungen über die Mode des Bemalens und Ausreißens derselben. — VI. Vom Umriss der Nase. — VII. Vom Munde. Die Habsburger Lippe, von der Johann III. durch seine spanische Mutter nicht wenig mitbekommen hatte, wird erwähnt. — VIII. Von der Lage und den Eigenschaften der Ohren. — IX. Vom Körper. Über Büsten, Halbfiguren, Ganzfiguren, stehende und sitzende Gestalten. Florenz, die Mutterstadt der Malerei,[1]) und zwar wegen der Medicäer-Gräber. Um dieser willen auch die Behauptung, die Italiener liebten es, sogar Krieger sitzend abzubilden. — Der Maler vergesse niemals, dass unter der Kleidung lebendiges Fleisch, d. h. der nackte Körper, und unter dem Fleische das Knochengerüst steckt. — X. Von der Gewandung. Sie soll der Wirklichkeit treu nachgebildet sein. Hollanda verspricht, in Lissabon das Königspaar derart zu porträtieren, dass die Bilder schon unverkennbar seien, noch vor Ausführung der Gesichter, durch die bloße Zeichnung ihrer Gewänder. — XI. Allgemeine Schlussregeln über das Porträtieren. Des Künstlers Aufgabe ist es, das Schöne darzustellen. Das Hässliche soll er verschönen.[2]) Benützung des Spiegels wird

[1]) Vgl. Gauricus, S. 257, urbs harum artium mater.

[2]) Vgl. Plin. XXXIV. 74. quod nobiles viros nobiliores fecit.

empfohlen, und zwar als eigenste Erfindung Hollanda's. Der bedeutendste europäische Porträtmaler ist Tizian. Andeutungen über das Verkleinern und Vergrößern von Bildern, sowie über die Vortheile des Malens bei künstlichem Lichte.

Eine Beilage bildet der Brief Leo's X. vom August 1515, durch welchen Raphael zum Baumeister der Peterskirche ernannt worden war.

d) Von den Bauwerken, deren die Stadt Lissabon bedarf. Den Beginn bildet ein ernstes Mahnwort an König Sebastian. Die »Seelenburg« zu befestigen und zu schmücken ist jedes Christen erste, heiligste Pflicht. So sollte auch Hollanda sich lieber nur mit dieser Aufgabe befassen, besonders seit die große Pest [1569] ein so eindringliches memento mori gesprochen hat. Die Dankbarkeit gegen Johann III. zwingt ihn jedoch, ehe das Ende aller Dinge für ihn komme, zum Besten des Enkels und zur Beruhigung der Nation schriftlich seine Gedanken über die so vernachlässigte Vertheidigung und die unerlässliche Verschönerung der portugiesischen Hauptstadt darzulegen.

Cap. I.: Vom Alter Lissabons und von den hauptsächlichsten Bauwerken, welche innerhalb der Stadt und im übrigen Portugal von den Römern und späterhin von den portugiesischen Königen angelegt worden sind. Eine summarische Geschichte der Lusus-stadt, Caesars Felicitas Julii, wird gegeben (unter Nennung alterthümlicher Äsculap- und Venussäulen, sowie gewisser Inschriftensteine, Brücken und Straßen) bis zu den manoëlinischen Schöpfungen und den großartigen Plänen Johanns III., die auszuführen nur die Missgunst der Zeit und sein früher Tod verhindert hat. Mit Hollanda eingehendst besprochen hat er unter anderem die Befestigungswerke, die Wasserversorgung und einen monumentalen Königspalast. — Cap. II. Wie die Seelenstadt mit einer Glaubensmauer und dem Graben der Demuth umgeben sein muss, zum Schutze gegen die Sprengminen der bösen Welt, und wie der Geist der Wachtthurm sein sollte, von dem aus controliert wird, was durch die Thore der fünf Sinne ein- und ausgeht, so bedarf Lissabon ähnlicher Schutzwehr. — Cap. III. Da selbst Rom und Jerusalem eine Burg und Bastionen besitzen, ist es auch dem allerchristlichsten Könige von Portugal gestattet, seine Residenz von außen durch Bollwerke und eine Kette von Forts und im Innern

durch eine Citadelle vertheidigungsfähig zu machen. — Cap. IV. Wer aber ist dazu berufener als Bastian (die populäre Form für Sebastian, die zu gleicher Zeit Bastion bedeutet)? — Cap. V. Als Lustschloss soll der von Johann III. begonnene und mit Hollanda oftmals besprochene Palast von Enxobregas herrlich vollendet und mit einem Park umgeben werden, damit der unstet im Lande umherstreifende Monarch Neigung verspüre, sich in jenem Vororte Lissabons aufzuhalten. Er erbietet sich, die Zeichnungen zur Ausstattung und Decoration des Palastes zu liefern. — Cap. VI. Freiwasser (aus Bellas) wird dringend empfohlen; dazu monumentale Brunnen, deren Hauptmotiv Elephanten sind, unter Hinweis auf den Aquäduct von Merida, Segovia, Evora (dessen Silberwasser in der wiederhergestellten Sertorianischen Leitung die Hauptstadt beschämt), und Karthago, auf Grund mündlicher Berichte des Infanten. — Cap. VII. Die Straßen und Brücken bedürfen der Verbesserung: dem Wiederaufbau der berühmten Römerbrücke bei Alcantara und der von Abrantes, welche der Infant Ferdinand hatte ausführen wollen, wird das Wort geredet. — Cap. VIII. Kreuze und Meilenzeiger, wie der Cardinal-Infant Heinrich sie für Evora (aus Marmor) geschaffen und wie die Alten sie in Portugal Sonne und Mond geweiht hatten (Cippi bei Collares), sind im ganzen Lande ein Bedürfnis. — Cap. IX. Die ohne Hollanda's Rath begonnene Sebastianskirche bedarf eines schützenden Gitters, weil sie an einem allzu ausgesetzten Platze steht. — Cap. X. An der Stelle, wo bei der Hochzeit des Kronprinzen Johann, Sebastian's Vater, durch einen englischen Fanatiker die Hostie entweiht worden ist, soll eine Kapelle des heil. Sacramentes errichtet werden, zugleich als Grabstätte für den König. Einer Kapelle bedürfen auch die Gefangenen des Limoeiro. — Cap. XI. Die Monstranz für die Sacraments-Kapelle soll von besonderer Schönheit sein. Die begleitende Zeichnung zeigt als Hostienbehälter ein von Engeln getragenes Herz, inmitten eines offenen, auf 8 Pfeilern ruhenden Rundtempelchens. Die eleganten hermenartigen Stützen sind mit anmuthigen Engelsbüsten bekrönt,[1]) Alle Entwürfe sind beachtenswert. An erster Stelle wird ein Sinnbild Lissabons geboten: eine dem Ocean entsteigende Jungfrau, die Mauerkrone auf dem Haupte, hält ein

[1]) Eine Reproduction in A Arte Portugueza I., S. 45.

Schiff in der Linken. Auf dem Schiffsschnabel wie auf ihrer Schulter die Raben des heil. Vincenz.

e) Das Buch von der Wissenschaft des Zeichnens umfasst sieben knappe Capitel, in denen die Hauptpunkte mehr angedeutet als ausgeführt sind. Viel mehr als das Malerbuch hat es den Charakter einer Streitschrift, in welcher, wie schon berichet wurde, der zornige, vernachlässigte Künstler dem Könige in recht schroffer Weise seine Meinung sagt, im großen und ganzen wie im einzelnen. Man hat ihm offenbar Kürze anempfohlen, praktische Nutzanwendungen verlangt; und er erfüllt diese Bedingungen nur zu gut. Im Abschnitte über Physiognomik gibt er z. B. statt langer theoretischer Auseinandersetzungen den Rath: der König müsse sich auf Gesichtskunde verstehen, damit er wisse, wen er als Vicekönig nach Indien, als Feldherrn nach Afrika, als Gesandten nach Rom zu schicken habe, und nicht den zum Ritter erhebe, der nur zum Knappen tauge. — Hier genügen die Titelüberschriften:

I. Wie in allen übrigen Ländern die Geister geschätzt worden sind und geschätzt werden, welche für die Malerkunst veranlagt sind.

II. Was Malerkunst ist, und was es heißt, sie zu verstehen.

III. Die Malerkunst im Dienste Gottes.

IV. Die Malerkunst im Dienste des Königs.

V. Wozu Malen und Zeichnen in Kriegszeiten dienen kann.

VI. Wie und warum es sich geziemt, dass der König sich auf die Malerkunst verstehe.

VII. Wie der Kaiser Karl seine Einsicht in den Wert der Malerei bezeigt hat, als ich ihn in Barcelona sprach, und wie der Infant Ludwig von Portugal, d. h. wie der hispanische Hochmuth und die hispanische Kunstfeindlichkeit, in der die Portugiesen den Freundnachbar noch übertreffen, oder auch, wie sein portugiesischer Unstern ihn um sein Lebensglück betrogen hat. Die Scene, auf die schon im Lebensabrisse und im Berichte über die Werke Bezug genommen ward, biete ich als Beilage VIII.

Drei Zeichnungen begleiten das Heft: eine Seeschlacht an der afrikanischen Küste, ein gigantischer heil. Sebastian als

Krieger, eine Allegorie, in der ein geflügelter Greis (die Zeit?), von einem drachenhaften Reptil (der Bosheit?) begleitet, eine blumengekrönte Jungfrau (die Malerei?) anfält, die mit erhobenem Arm zum Firmamente weist.

IV. Zu den in den Dialogen berührten allgemeinen Fragen.

1. Bildung und Charakter des Künstlers. Mit der von Hollanda im VII. und VIII. Capitel des ersten Buches ausgesprochenen Forderung, dass der bildende Künstler über ein encyklopädisches Wissen verfüge und besonders in den classischen Sprachen und Literaturen, zweitens aber in den drei Schwesterkünsten erfahren sei, und dazu ein Mensch von sittlichem Adel, der gern über göttliche Dinge nachdenke, steht er auf demselben Standpunkte wie Alberti und die übrigen Kunst-Theoretiker der Renaissance, auch darin, dass dem ganz seiner hohen Mission als Mittler zwischen dem Göttlichen und Irdischen hingegebenen Künstler keine Zeit für weltliche Festlichkeiten, müssige Ceremonien, zerstreuenden Verkehr mit Menschen bleibt, dass sich vielmehr stille Abgeschlossenheit und ernste Gespräche für ihn ziemen. In der weiteren Folgerung hingegen, ein sich in Absonderlichkeiten gefallendes, herrisches, furchtgebietendes Gebaren des genialen Künstlers sei erlaubt, hat er offenbar den Florentiner vor Augen, der drei Päpsten die Zähne gezeigt, wie aus den über ihn umlaufenden Anekdoten und dem Beinamen il Terribile erhellt, vor allem aber war seine eigene Anlage ausschlaggebend, die er, von persönlichen, missliebigen Erfahrungen gereizt, im Glauben an Michel Angelo's Vorbildlichkeit in allem und jedem, zu weltfremder Starrköpfigkeit, als wäre er ein Stellvertreter des Schrecklichen, einseitig ausbildete. Daraus entwickelte sich dann jenes rücksichtslose, parteiische Absprechen über die Zunftgenossen, jene ungezügelte, künstlerstolze Meinungsäußerung auch vor Fürstenthronen, die ihm den Ruf der Arroganz, Tadelsucht, Unleidlichkeit eintrug und seine Wirksamkeit hemmte. In den Dialogen legt er das schöne Plaidoyer für die Weltabkehr des Künstlers, der, in seine Ideenwelt versunken, dem Stern des Schönen nachwandelt, Michel Angelo in den Mund, und was dabei erörtert wird, stimmt, — weil es der Wahrheit entspricht, — zu den Äußerungen Condivi's, Varchi's, Vasari's, zu den Gesprächen des Donato Gianotti,

besonders aber zu den Briefen und Gedichten des Meisters, aus denen tiefernste Todesgedanken so ergreifend hervortönen.[1]) Anmuthend ist, wie Hollanda, diesen melancholischen Grundzug richtig würdigend, vielleicht in Erinnerung an bestimmte Worte über die unselige Zeit, die mehr zum Weinen denn zum Scherzen reize, uns jedes kurze Auflachen, welches seine eigene Naivetät dem Göttlichen entlockte, aus dem Wohlgefühl ableitet, das ihn in der Nähe der Marchesa überkam, froh und stolz darüber, dass es ihm mehrmals sogar gelang, in ihrer Abwesenheit Heiterkeit hervorzuzaubern.

2. Über die sociale Stellung des Malers. Die darauf bezüglichen Einzelnheiten aus der Jugendgeschichte Michel Angelo's berichtet Hollanda freilich nicht. Doch musste er wissen, wie Simone Buonarroti und die Verwandten es für schmachvoll hielten, dass der Abkömmling einer Familie, die ihren Ursprung von den Grafen von Canossa herleitete, Neigung verspürte, ein Steinhauer zu werden, und wie es selbst an körperlichen Strafen nicht fehlte, damit er dem unwürdigen Hang zum Handwerk entsage. Auch erzählt er nicht, wie selbst der schon berühmte Meister in Mannesjahren in Rom von einem Prälaten ungebürlich behandelt wurde, jenem Messer Biagio de Cesena, den Ceremonienmeister Pauls III., den er, unter des Papstes Beifall, im Jüngsten Gericht unter die Verdammten versetzte; noch auch, wie Julius II. einen anderen Monsignore, den Stock schwingend, aus dem Zimmer trieb, weil er unabsichtlich die Grobheit aussprach, solche Leute — Steinmetze und Farbenreiber — hätten keine Lebensart. Doch hat ihn die niedrige Rangordnung, die man gerade in Spanien dem Maler zuwies, oft genug kränkend beschäftigt. Die Frage, ob Bilder, Statuen und kunstindustrielle Arbeiten Werke freier geistiger Thätigkeit oder mechanischer Handfertigkeit seien, hatte auch dort einen bestimmten ökonomischen Hintergrund; denn letzterenfalls wurden hohe Zölle (alcavalas) davon erhoben, der zehnte Theil vom Verkaufspreis. Die französische Theorie, was für Könige

[1]) S. Milanesi, Lettere, p. 533 und 541; besonders aber die 1545 entstandenen zwei Gespräche über die Tage, welche Dante in Hölle und Fegefeuer zugebracht hat. Nächst dem Autor, Donato Gianotti, treten darin Michel Angelo und seine Freunde Luigi del Riccio und Antonio Petreo als Redner auf. — Vgl. Gotti, I. 251.

und Kirchen geschaffen werde, sei Kunstwerk, hatte hier noch keine Giltigkeit erlangt. Der Maler war ein official mechanico. Als solchen bezeichnete z. B. der Gesandte König Philipps, Don Juan de Borja, noch 1575 seinen Hausmaler. Damals war derselbe in Lissabon freilich nur mit den Entwürfen von Sinnbildern und dem Illuminieren von Seekarten beschäftigt.[1])

3. Stellung der Fürsten und des Adels zur Kunst. Bei der Behandlung der Frage nach der Wertschätzung der Maler und Malerwerke durch die Vornehmen, die mit der ökonomischen eng zusammenhängt, zeigt unser Kunstschriftsteller wenig Kritik und gar keinen historischen Sinn. Er declamiert einfach, die italienischen Erinnerungen in Kopf und Herz, voll Unwillen, gegen die geringe Durchbildung der portugiesischen Adeligen — denn diese meint er, auch wo er verallgemeinernd von Hispanien spricht.[2]) — Ihre Unbekümmertheit um den Nachruhm, welchen zu ihrem Preise und in ihrem Auftrage geschaffene großartige Werke ihnen gesichert hätten, ihren Mangel an Liberalität, besonders inländischen Kräften gegenüber,[3]) das Nichtvorhanden-

---

[1]) Das betreffende Schreiben vom 18. Juli 1575 an Manuel Quaresma Barreto hat Sanchez Moguel in seinen »Reparaciones Historicas« (Madr. 1894) abgedruckt. Der Gesandte beklagt sich über die Gefangensetzung seines Bediensteten Luis Jorge, der seit vier Jahren von ihm als Zeichner beschäftigt wurde. Vgl. pag. LXII Anm. 1.

[2]) In diesem Punkte gesteht Hollanda Spanien die bessere Rolle zu. Besonders geschieht das in den Anekdoten über das Verhalten Karls V. zu ihm und seinem Vater.

[3]) Guevara scheint ganz anderer Ansicht gewesen zu sein. Nach ihm wurden in Spanien viel zu viel Bilder gekauft, und zwar für viel zu hohe Preise. »Allstündlich trifft man tausend Menschen, die so seelenvergnügt darüber sind, ihr Geld für schlechte Malereien verausgabt zu haben, dass sie eher zulassen, dass man sie selber schmäht, als dass man von ihren Bildern Übles rede.« (S. 14.) An einer andern Stelle erklärt er freilich die schlechte Ausführung der zeitgenössischen Bilder für eine, nach der Meinung der Maler, nothwendige Folge der kargen Bezahlung (S. 182 las cortas pagas que como ellos dicen les hacen). — Die von Vasari erzählte unglaubwürdige Anekdote über Torrigiano und den Geiz des Herzogs von Arcos bedeutet wenig oder nichts (Vas. Milan., IV., 262). Im 15. Jahrhundert werden z. B. in Bisticci's »Vite« Spanier wie Portugiesen durchgehends als »liberalissimi« gepriesen. Prudencio Sandoval hebt im Leben Karls V. besonders die Großen Andalusiens rühmend hervor: »Als Herren des reichsten und mächtigsten Gebietes von Spanien und von Natur von edelmüthiger und freigebiger Sinnesart, thaten sie es gerne in ihrer Großherzigkeit allen zuvor« — eine Äußerung, die mehr und mehr ins rechte Licht gerückt wird, je

sein eines freien und vertrauten Verkehres zwischen den Vertretern der Macht und denen des Geistes, das Fehlen einer Akademie wie in San Marco, bei Lorenzo dem Prächtigen oder im Garten der Rucellai, er verstand es nicht. Das Wort seines Könlgs: Wir handeln, andere mögen von uns erzählen, vergisst er, trotzdem er es auf sich selber und seine Kunst, im Gegensatze zu seiner Schriftstellerei, angewendet hat (sei melhor fazer, do que dizer). Auch bedachte er nicht, dass in Portugal im 16. Jahrhunderte die Vicekönige von Indien die Hauptrolle spielten, dass die Adeligen vorwiegend in orientalischen Reichen zu thun hatten und von dort naturgemäß den Hang zu Prunk und Luxus mitbrachten, an kostbaren Kleidern und Waffen, an Edelsteinen und Goldschmuck, an seidenen gestickten Teppichen und Decken, reichgeschnitzten Möbeln aus kostbaren Hölzern, old China (louça da India), Wohlgerüchen und exotischen Raritäten — den verpönten »Dünsten« des indischen Luxus (fumos da India) — mehr Gefallen fanden, als an Bildern, für deren passendsten Platz man die Altäre und für deren Hauptzweck die Erweckung von Andacht hielt, da als Wandschmuck der Kirchen und Paläste maurische Fliesenverkleidungen, im Winter mit gewirkten Teppichen behängt, eben auch schon etwas geschichtlich Gewordenes waren. Ebensowenig fiel es ihm ein, dass den portugiesischen Granden jene glänzenden Ämter und Sinecuren im Herzen der Culturländer fehlten, welche die Spanier nach Neapel, Mailand und Flandern führten, und ihren Sinn für Kunst im großen Stile weckten und entwickelten. Noch auch, dass und warum der kleine westliche Staat keine mächtigen Bankhäuser besaß, keinen Fugger und keinen Chigi, und keine wohlhabenden Bürger, wie die Kaufleute und Industriellen von Burgos, Sevilla, Valencia, Segovia, Zaragoza und Barcelona, die gemeinsam so viele Bauten und Bildwerke gestiftet haben. Oder gar die Reflexion, dass, solange es an Künstlern fehlte, denen das Bewusstsein ihrer geistigen Größe das Gefühl der Gleichberechtigung den Regierenden gegenüber gab, diese auch ihre Wohlthaten nie wie Freundschaftsdienste

---

tiefer die Forscher nachgraben. Bei Araujo Gomes, in Carderera's Iconografia Española, in den Documenten aus dem Archiv der Herzogin von Alba findet sich Aufklärendes und Beachtenswertes. Ganz besonders aber in Prof. Justi's unvergleichlichen Studien, von denen die zur Beurtheilung der Halbinsel wichtigsten in diesen Anmerkungen verzeichnet sind.

darbringen konnten. — Vom Clerus schweigt er absichtlich. Was Erzbischöfe und Bischöfe wie D. Jorge da Costa, D. Martinho de Portugal, D. Miguel da Silva, D. Diogo de Sousa, D. Jorge d'Almeida, D. Antonio Pinheiro, Ortiz und Galvão an ihren Kathedralen und sonst für die Kunst thaten, war ihm nicht bedeutend genug und besonders zu Manoëlinisch. Tadelnde Hinweise auf die reichen und mächtigen Orden hätte ihm der Censor aus seinen Manuscripten gestrichen. Die kleinen Museen, in welchen D. Luis, D. Affonso, D. Duarte und seine Töchter, D. Theodosio de Bragança, der Herzog von Aveiro, Goes und Resende Curiositäten und Alterthümer sammelten, waren erfreuliche Zeichen, hatten aber mit der Wertschätzung lebender portugiesischer Künstler nichts zu thun.

4. Rangverhältnis der bildenden Künste zueinander. Auch in dieser vorwiegend ästhetischen und theoretischen Frage, die während der Renaissance-Epoche die Gemüther beschäftigte, schließt sich Hollanda der Anschauungsweise Alberti's und Lionardo's an, die den Vorrang der Malerei vor der Sculptur behauptet hatten (Quellenschriften XI., S. 94, und XV., §. 35—45), denkt aber als Zeichner dabei mehr an desenho und debuxo als an pintura, d. h. an die alle Elemente der plastischen Form enthaltenden Umrisszeichnung, ohne jede Farbengebung. — Dass er sogar Michel Angelo als Partner dieser Ansicht hinstellt, auf gelegentliche Bemerkungen über den Wert des Zeichnens und auf den Enthusiasmus gestützt, der ihn während der Schöpfung des Weltgerichts beseelte, ward schon erwähnt. In Wahrheit hat derselbe, im Einklange mit seiner wesentlich plastischen Thätigkeit, sich nicht nur meist als scultore bezeichnet, z. B. in der Unterschrift seiner Briefe, sondern auch (obwohl im Grunde über die müssige Doctorfrage belustigt) für die Bildhauerkunst Partei genommen, diese mit der Sonne, die Malerei aber mit dem Mond vergleichend, der sein Licht von jener empfängt. Auch Cellini nannte sie die siebenmal größere, weil der Sculptor in einer Figur ihrer acht liefere, die Malerei aber nichts als eine Spiegelung der Dinge sei. Den Unterschied zwischen beiden vergleicht er dem zwischen dem Schatten einer Sache und der Sache selbst. — Zum Gegenstande einer Rede (Lezione) durch den gelehrten Vorsitzenden der Florentiner Akademie und Bewunderers Michel Angelo's, Benedetto Varchi (1546), gewählt, rief das Thema noch Meinungsäußerungen

von Vasari, Bronzino, Pontormo, Tribolo, u. a. m. hervor, so zwar, dass die Maler die Malerei, die Bildhauer aber die Sculptur bevorzugten. Unter den Nicht-Künstlern ist es Castiglione, der treue Berather Raphael's, der in einem Capitel seines »Hofmanns« über das Verhältnis der zeichnenden Künste zueinander am geistvollsten gesprochen hat. Auch in Spanien bewegte der ideale Rangstreit die Künstlerwelt, besonders seit (1600) Gutierrez de los Rios mit seiner Noticia general para la estimacion de las artes hervortrat. Ihm folgten Céspedes mit den Dialogos sobre la Pintura (1633, Neuausg. 1865); Carducho (Arte de la Pintura 1649, Neuausg. 1866) und Palomino (Museo Pictorico 1715), bis anderthalb Jahrhunderte später, durch eine treffliche Übersetzung der Varchi'schen Schriften, sowie der italienischen Gegenschriften, der Streit zur Ruhe kam.[1]) Mit der praktischen Frage verquickt, ob ein Bild Handwerkerarbeit sei, führte sie noch 1633 und 1677 zu Processen mit dem Fiscus, in denen bedeutende Männer, wie Lope, Calderon, Jauregui, Montalvan, eine Rolle spielten. — In Portugal ward sie, mitsammt der anderen nach dem Verhältnisse der zeichnenden Künste zu den redenden, und im Speciellen der Dichtkunst zur Malerei, ausschließlich von unserem Meister, im Gespräch mit Lattanzio Tolomei, erwogen, wenn man von Dichteraussprüchen des Lusiadensängers absieht, wie ich sie in den Anmerkungen zum

---

[1]) Leccion que hizo Benedicto Varqui en la Academia Florentina el tercer domingo de quaresma del año 1546 Sobre la primacia de las artes y qual sea mas noble, la Escultura ó la Pintura. Con una carta de Michael Angelo Buonarroti y otras de los mas celebres pintores y escultores de su tiempo sobre el mismo assumpto (Madr. 1753). — Der Übersetzer ist derselbe Don Felipe de Castro, den wir schon als Besitzer des spanischen Hollanda-Textes kennen gelernt haben. Die Florentiner Originalausgabe von 1549 enthielt nächst der einschlägigen Schrift noch die andere Lezione Varchi's und den Commentar zu jenem berühmten, von Michel Angelo der Marchesa gewidmeten Sonett:

Des besten Künstlers herrlichsten Gedanken
Ein einz'ger Marmor kann ihn ganz enthalten.
(Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Ch'un marmo solo in sè non circonscriva.)

Die den Gegenstand betreffenden Briefe von Michel Angelo, Bronzino, Tribolo, Pontormo findet man in Guhl's Künstler-Briefen I., Nr. 66, 67, 127, 132, 133, 134. Die Originale bei Bottari I., 9, 76 (Milanesi, Lettere, 522) 17, 27, 20, 30. — Vgl. noch Cellini's Trattato della scultura bei Tassi, III., 382.

Texte verzeichne: Umschreibungen der schon aus dem Alterthume stammenden Charakterisierung der Malerei als stummer Dichtung und der Poesie als blinder Malerei.

5. Preise der Malerwerke und Hollanda's Vorliebe für die Crusaden. Raczynski, der das Charakterbild des portugiesischen Malers überhaupt ziemlich dunkel gehalten hat, zweifelte an seiner Wahrheitsliebe, stellte seine Intimität mit Michel Angelo und Vittoria Colonna gleich im ersten Jahre seines italienischen Aufenthaltes in Frage, und hielt es für unmöglich, dass der Reisende damals schon genug italienisch verstand, um ihrem Gespräche zu folgen. Auch nimmt er Anstoß an den häufigen Anpreisungen seiner eigenen Künstlerschaft. Besonders aber wirft er ihm eine übermäßige Vorliebe für die Crusaden vor. Über die Beziehungen zu seinen Gönnern in Rom und über sein italienisches Wissen glaube ich das Nöthige gesagt zu haben. Die innere Wahrheit seiner Aufzeichnungen — von Irrthümern und Übertreibungen abgesehen — ist bereits anerkannt.[1]) Ruhmredigkeit und Selbstüberhebung ist unleugbar und es liegt mir fern, sie zu beschönigen. Es ist nun einmal die Art leidenschaftlicher Reformatoren, das, was sie ausrotten wollen, auch rundweg zu verurtheilen. Nur über die Bezichtigung des Materialismus und der Geldgier möchte ich noch ein Wort sagen. Ich finde keine Stütze für dieselbe. Oder soll man die Reduction der Sesterzien und Talente auf den portugiesischen Münzfuß, wenn nicht die ganze Vorlesung aus Plinius über die Preise alter Gemälde in diesem Sinne deuten? Die erstere war den Laien gegenüber eine Pflicht, der nicht nur Hollanda, sondern jeder einzelne der italienischen und spanischen Prosaisten nachgekommen ist, welche sich im 16. Jahrhunderte mit der Geschichte der antiken Kunst irgendwie befasst haben. Die Klagen über die relativ geringe Entlohnung, welche bis 1538 heimischen Malern in Portugal zutheil wurde, hatten eine sehr positive Grundlage.

---

[1]) Daran, dass Hollanda von älteren Schriftstellern wie Cean Bermudez unter die Freunde Michel Angelos miteingerechnet worden ist, hat dieser und jener Anstoß genommen. Ein französischer Gelehrter sagt: «Il eut été infiniment plus juste de dire que le jeune Francisco vit parfois l'incomparable statuaire et qu'il eut l'honneur de s'entretenir avec ce puissant génie, parfois si dédaigneux et toujours si réservé avec les artistes contemporains.« Nicht ohne Grund, besonders da er Francisco's Brief an den »che a par sculpe e colora« nicht kannte.

Denkt man an die 800 Reïs für eine Miniatur der Königin, die ich gern als einen Druckfehler für 8000 nachweisen möchte, und selbst an die 6000, welche Antonio de Hollanda für jedes gemalte Titelbild erhielt, so entschuldigt man die helle Freude, mit der Francisco erzählt, wie er Clovius für das bloße Colorieren eines von ihm selbst gezeichneten Bildchens freiwillig all sein Gold — 25 Crusaden — hingab, — mehr als sein vom Cardinal-Infanten erhaltener Gnadensold, — um in annehmbarer Form den königlichen Gönnern zu Gemüthe zu führen, wie hoch im Preise ein italienischer Renaissance-Künstler stehe, auch wenn sein Fach das kleiner Miniaturen sei. Wer spielt übrigens in der Scene mit Clovius die bessere Rolle? Der Bezahlte oder der Zahler? Ich meine, darüber bestände kein Zweifel. Nicht doch! Wollte er das Ansehen der Malerkunst und des Malers heben, so durfte auch diese materielle Seite nicht ganz unerwähnt bleiben. Einen zu breiten Raum aber nimmt sie nicht ein. Nur in den Dialogen wird sie verhandelt. Im übrigen streift er sie nirgends: nur die Würde und ideale Wertschätzung. — Übrigens widmet selbst Alberti diesem Gegenstande einige Seiten. Überhaupt fanden auch die Italiener im Gegensatze zu den antiken Preisen die ihnen im 16. Jahrhunderte gezahlten zu gering.

V. Hollanda's Quellen.

Schon diese nackte Inhaltsangabe zeigt, dass Hollanda völlig neue Gedanken über bildende Kunst nicht zu bieten hat. Wer würde sie auch bei ihm suchen? Als Vertreter der classischen Weltanschauung, beeifert, die Summe antiker Kunstwissenschaft, vor allem aber die strengen Regeln römischer Architektur westwärts zur ultima Thule unter die Halbbarbaren zu bringen, kann er nur ein Vertreter fremder Errungenschaften sein. Auch in dem Bestreben, die italienische Kunst als wiedererwachte Antike zu schildern, hatte er Vorgänger. Doch schöpfte er reichlich aus frischer Eigenanschauung und verdankte vieles dem persönlichen Umgange mit lebenden Meistern. In seinen Nachrichten über Michel Angelo, als echtesten und größten Modern-Antiken, konnte er überhaupt keine gedruckten Quellen benützen. Zudem beurtheilt er, als ausübender, temperamentvoller und äußerst selbstbewusster Künstler, die Ereignisse und Dinge wie Menschen

mit seinem eigenen Verstande, und redet mit eigener Zunge, so zwar, dass seine Werke ein äußerst persönliches Gepräge aufweisen.

Die theoretischen Auseinandersetzungen sind, wie mit Zeichnungen von seiner Hand, so mit kritischen Glossen und belebenden Beispielen durchwebt. Dabei nimmt er fortwährend Bezug auf Portugal, dessen wirkliche Zustände in Sachen der Kunst als unhaltbar hinzustellen für den Reformator eine Hauptsache war. Um seine Gönner und Leser davon zu überzeugen, dass er und kein anderer der berufene Retter sei, rückt er dann sein Wissen und Können, seine persönlichen Versuche, Erfahrungen und Erlebnisse so oft wie möglich in den Vordergrund. Eu vi, ich selber habe gesehen, kehrt unaufhörlich wieder, gefolgt meisthin von einem Hinweise auf Renaissance-Bilder, Statuen und Gebäude oder Anticaglien, die er bewundert, gezeichnet, ausgemessen und gründlich analysiert hat. An Anekdoten, nicht bloß aus Plinius, sondern aus dem Leben der italienischen Künstler, an Citaten aus Dichtern und Denkern, an Kraftworten über bestimmte, ihm bekannte lebende Persönlichkeiten ist kein Mangel. Der meistgenannte ist natürlich Michel Angelo.

Obgleich ein Anfänger und in so vieler Hinsicht ein Schüler italienischer Maler und Architekten, spricht der junge Portugiese von ihnen und zu ihnen, wie einer, der mit den allerersten in eine Reihe gehört. Selbst der befremdend naiven Formel Michel Angelo und ich begegnet man (Pint. *f. 28 v.*) oder gar Apelles, Michel Angelo und ich (Des. *f. 37*). Serlio, der ihm seine Achtung bezeugt hatte, wird getadelt, weil er die vitruvianischen Maße verändert hat, ebenso Gauricus. Ja er scheut sich nicht auszusprechen, das Weltgericht sei mit Figuren zu überladen (atarracado), nur um seiner individuellen Vorliebe für lockere Composition willen. Selbst wo er nichts als ein Sprachrohr Buonarroti's sein will und sein sollte wie in den Dialogen, kommt seine eigene Auffassungsweise zum Durchbruch. Muss man nicht stutzen, wenn man dort, in directem Widerspruch zu bekannten Aussagen des Meisters, vernimmt, dieser sei mehr Maler als Bildhauer gewesen? Nicht als ob ich annähme, das sei einfach erfunden. Während der Schöpfung des Weltgerichtes kann eine solche Äußerung gefallen sein, da ja auch in Briefen von Michel Angelo zu lesen ist, er habe als Bildhauer

nur gezwungen gearbeitet. Doch lässt sich nicht leugnen, dass Hollanda die mit seinem eigensten Empfinden übereinstimmenden Gedanken vom Vorrang der Malerei (oder Zeichenkunst) vor der Sculptur mindestens zu stark betont und verallgemeinert hat. Den Zeitgenossen mögen die subjectiv gefärbten Beurtheilungen und Verurtheilungen, besonders hispanischer Zustände, sowie die autobiographischen Mittheilungen lästig und ärgerlich gewesen sein: für uns sind sie keineswegs wertlos, ob wir auch hie und da Aussagen zu berichtigen, Auffassungen als irrig und übertrieben zurückzuweisen und überflüssige Kleinigkeiten zu belächeln haben, wie die Bemerkung gelegentlich der Anfänge der Malerkunst, auch er habe in seiner Kindheit den Schattenriss der eigenen Hand mit Linien umzogen.

Sclavisch treu lehnt sich Hollanda an keine bekannte Vorlage an. Die Beschuldigung, er sei ein Nachahmer oder gar ein Plagiator, hätte er unbedingt mit Entrüstung zurückgewiesen, oder vielmehr, er hat es gethan. Am Schlusse der Porträtierkunst in einer darauf bezüglichen Stelle, die ich weiter unten vollständig mittheile, heißt es: »Lieber meine eigenen Gedanken mühsam herstottern, als mit fremder Beredsamkeit prunken, da ich mir meinen Weg doch allein gebahnt habe.« Nicht ohne Grund konnte er für sich den Ruhm beanspruchen, seine Materialien selbständig zusammengetragen und daraus ein Gebäude für den vaterländischen Bedarf errichtet zu haben. Die Zusammenfassung und Anordnung des Stoffes, die Verwebung antiker Nachrichten mit italienischen, und ganz besonders (in entschiedenem, absichtlichen Gegensatz zu den Italienern) die Vermischung christlicher Stoffe mit den heidnischen, ist sein Werk, desgleichen die Einkleidung. — Wie der große Florentiner und Vittoria Colonna, denen er nicht nur äußerlich nacheifert, sondern deren Geistern er sich von Hause aus wahlverwandt fühlte, sucht und findet er für seine Gedanken oft eine originelle Form, überraschende Vergleiche, unerwartete Bilder und Schlagworte, die um so kräftiger wirken, je ungrammatischer die Sätze des mit Sprachgesetzen gar wenig vertrauten, zum Schriftsteller nicht erzogenen Künstlers sind. Hier nur drei Beispiele: »Wie im Marmorblock die Natur schläft, im trocknen Weinstock der Rebensaft, so im Kinde an der Mutterbrust der nicht geschliffene Edelstein seines Malergenies.« »Der sittlich gut geborene Künstler

ist wie ein Baum, der die Wunderfrucht Malerei nur darum hervorbringt, weil er die nahrungsuchenden Wurzeln im Himmelreiche hat.« — »Die Malerei ist der Ackerboden, den der Pflug der Arbeit mit Feder, Griffel oder Pinsel bearbeitet, köstliche Frucht hervorwachsen lassend; sie ist die Fackel und Leuchte, welche urplötzlich an einer bis dahin dunklen Stelle erscheinen lässt, was vorher niemand dort gesehen hat.« Nicht selten offenbart sich der Schreiber auch durch Bilder aus dem Seeleben als Einwohner des maritimen, den Orient beherrschenden Portugal. (Pint. *f. 63 v.* Tir. *18*). Seiner Redeweise nach, würde man ihn freilich eher zum Manoëlino, als zur Renaissance rechnen. —

* * *

Seine Hauptquellen, was die Antike betrifft, sind Plinius und Vitruv. Die Regeln des einen sind unantastbar; die Erzählungen des anderen eitel Wahrheit. Auf beide schwört er. Ausser der umfangreichen Plinius-Übersetzung im vierten Dialoge führt er noch mehrfach kleinere Abschnitte aus der Naturgeschichte wörtlich an (auf f. 15, XXXV., 15—18; XXXV., 77 auf f. 16; und XXXVI., 56; auf f. 79) oder gibt den Inhalt einzelner Capitel in verkürzter Fassung wieder. Aus Vitruv citiert er einige Textstücke lat. (III., 1, 1—5) und übersetzt andere, niemals ohne es ausdrücklich zu sagen. — Elemente und Schmuckstücke liefern ihm außerdem Historiker, wie Plutarch (Aratus), Cornelius Nepos, Eutrop, Josephus und von den Scriptores Historiae Augustae Julius Capitolinus uud Aelius Lampridius. Dazu kommen Quintilian, Varro, Vegetius. Von Dichtern in erster Reihe Vergil, doch auch Horaz, Juvenal, Martial und natürlich Homer, der primo pittor delle memorie antiche; einmal auch Prudentius. Von Neuplatonikern und christlichen Philosophen Alkinoos, Hermes Trismegistos, Dionysius Areopagita und Lactantius Firmianus. Das Decretum Gratiani ward benutzt. Von Neueren zur Geschichte Roms vor allem Flavius Blondus mit seiner »Roma Restaurata« und »Roma triumphans.« [1]) Von Poeten nur Dante und Petrarca. Meist hat es den Anschein, als schöpfe er direct aus den Quellen.

Auffallend wäre es, hätte er gar keine Anleihen bei italie-

---

[1]) Früher auf falscher Fährte, glaubte ich in dem von Hollanda erwähnten Biondo den Verfasser des Tractats über die Malerei erkennen zu dürfen.

nischen und peninsularen Fachschriftstellern gemacht. Moderne Schriften über Anatomie, Perspective,[1]) Physiognomik[2]) auszubeuten, war seine Pflicht. Niemand würde ihn heute darum tadeln, selbst wenn er, der Sitte oder Unsitte der Zeit gemäß, seine Quellen verschwiege. Ich gestehe, dass ich jedoch im einzelnen nicht im Reinen darüber bin, ob er gewisse Autoren aus Rücksicht auf übelwollende Neider wirklich nicht benützt hat oder nur geflissentlich ihre Namen vermeidet. Er nennt wenige. Einen Hinweis auf Paolo dell' Abaco abgerechnet und in der Proportionslehre auf Albrecht Dürer[3]) begegnet man von Vorgängern auf seinem eigensten Gebiet eigentlich nur dem Namen des gelehrten Pomponius Gauricus. Die treffliche Schrift De Sculptura — oder wie Hollanda sie im Gedanken an ein bestimmtes Capitel betitelt De Re Statuaria — hat er augenscheinlich gründlich studiert und durch dieselbe so vielfältige Anregung empfangen, dass in einer Ausgabe des ersten Buches wie des dritten zahlreiche Reminiscenzen des Näheren nachzuweisen wären. Besonders die Capitel über Perspective und Physiognomik, wie diese in der Porträtierkunst vorgetragen werden, kann man als Auszüge aus Gauricus (§. 157—191) bezeichnen. Man darf aber auch in den Dialogen, besonders im vierten, Nachklänge an ihn entdecken: nicht bloß in Äußerlichkeiten, wie die Einkleidung in Gesprächsform (für die es weder an antiken, noch an modernen, auch heimischen Mustern gebrach, oder wie das Gegenüber des jugendlichen Enthusiasten und älterer Männer, die bekannte Persönlichkeiten sind, gleich Clovius und Valerio Vicentino, sondern auch in der Unterbrechung des Gesprächs durch Hinzutretende, in der Einschaltung einer Vorlesung,der Schlussübersicht über berühmte Meister, und besonders in den Erörterungen über die Würde der Malerkunst und die Bildung des Malers. Viele technische

---

[1]) Ein gelehrter Portugiese, D. Francisco de Mello († 1536), hinterließ zwei bedeutende Werke über Perspective und Optik: In Euclidis Perspectivae Commentaria und De Videndi Ratione atque oculorum forma in Euclidis Perspectiva corollarium. Er hatte in Paris studiert, war ein Freund des Dichters Gil Vicente uud des Alterthumsforschers Resende und Lehrer des Infanten Alfons, so dass Hollanda von ihm gewusst haben muss.

[2]) Biondo's »Physiognomia« war 1544 erschienen.

[3]) Er wird, wie alle Romanen, die vier Jahre nach dem deutschen Original erschienene Bearbeitung von J. Camerarius benutzt haben (Nürnberg, 1532). Über die portugiesische Übersetzung vgl. Anm. 1 auf Seite LV.

Ausdrücke (wie z. B. optike, anoptike, katoptike) hat er von jenem gelernt. Übrigens behandelt Hollanda gerade diesen Meister, dem er viel verdankt, hie und da mit einem leisen Anflug von Ironie, als einen, der die vitruvianischen Körpermaße verändert habe und dessen Werke unter den Malerlehrlingen und Steinmetzen allzu vulgär seien. (Pint. *37, 40 v., 118.*) Auch polemisiert er gegen seine Auffassung vom wünschenswerten Adel des Künstlers.[1])

Es gibt außerdem bei Hollanda Auffassungen und Ausprüche genug, welche einerseits an die großen Pfadfinder Alberti und Lionardo, andererseits an die gewandten Belletristen Dolce und Biondo, sowie an des Aretiners Introduzione alle tre arti del disegno anklingen, und hie und da auch an Michel Angelo's erste Biographen Condivi und Vasari, von Varchi, Bocchi, Cellini und späteren zu schweigen. Ja unter den allgemeinen Kerngedanken ist, sobald wir sie aus Hollanda's individueller, nicht selten verdunkelnder und bizarrer Ausdrucksweise herausschälen, kaum einer, von dem das nicht gälte. »Fürsten und Vornehme haben die Malerkunst geübt. Die sie nicht übten, haben sie wenigstens geehrt. Wer sie nicht liebt, ist ein Barbar. Dem, welcher sie übte, brachte sie im Alterthume Ruhm und Gewinn. Selbst dem Unverständigen ist sie eine Quelle der Belehrung. Abwesende vergegenwärtigt sie und zeigt Verstorbene, als wären sie lebendig. Alle Künste sind ihr unterthan.« Doch wozu fortfahren? In welchen Werken des Cinquecento über Malerei fänden sich diese Reflexionen nicht und mit ihnen die ganze weitere Kette?

Dass Hollanda die Arbeiten der vier jüngeren Zeitgenossen damals gelesen hatte, ist fast unmöglich: erst 1549 erschien Michel Angelo Biondo's »Nobilissima Pittura,« erst 1557 Lodovico Dolce's »Aretino«; 1550 die erste Ausgabe von Vasari's »Vite;«[2])

---

[1]) Die Schrift De Sculptura war 1504 gedruckt worden. Ich benütze die schöne Ausgabe von Heinrich Brockhaus, Leipzig, 1886. Von einem portugiesischen oder spanischen Gauricus habe ich bis heute keine Spur entdecken können. — Wo Hollanda gegen Gauricus' Bemerkungen über den Adel polemisiert, erklärt er, nur um adelige Gesinnung, nicht um adelige Geburt handle es sich. Und, mit dem nie fehlenden Seitenblick auf seine Landsleute, fügt er hinzu, die Fidalgos beschäftigten sich mit Zeichnen, jedoch wenn sie es thäten, ohne rechte Inbrunst und erreichten darum auch nichts.

[2]) Von dem Exemplar des Aretiners, welches Hollanda benutzt und mit

und 1553 Ascanio Condivi's »Michel Angelo.« An der Datierung von Hollanda's eigenem Werke zweifelnd zu rütteln, haben wir keinen Grund. Ich wiederhole, dass alle auf historische Begebenheiten bezüglichen Angaben sich als genaue erweisen. Hier nur ein Beispiel: Das Buch von der Porträtierkunst soll am 3. Januar 1549 fertig geschrieben sein. Darin wird erzählt, wie Hollanda auf der Reise nach Gallicien, welche der Infant im Herbst 1548 unternahm, nach dem reizend gelegenen Klosterstädtchen Santo Tirso entsendet wird. Er soll sich dort von »einem zum Hofstaat des Cardinals Farnese gehörigen italienischen Edelmanne« Gipsabgüsse nach Antiken für seinen Gebieter einhändigen lassen. Ergebnis meiner Nachforschungen aber ist, dass thatsächlich ein zur Hausklientel des Cardinals gehöriger Edelmann sich vom November 1547 bis mindestens zum letzten October 1548 in Portugal aufhielt und längere Zeit in Santo Tirso zu thun hatte: der von Paul III. und den Cardinälen mit warmen Empfehlungsbriefen ausgestattete Ritter des Ordens des heiligen Johannes von Jerusalem Giovanni Ugolino (Golino). Er begleitete jenen Nuntius Giovanni Riccio (Archiepiscopus Sipontinus), der in der einen Hand die Inquisitionsbulle (in der von Johann III. in jahrelangem diplomatischen Kriege erstrittenen Unumschränktheit) nebst verschiedenen Breves brachte, um in der anderen die Einkünfte des Bisthums Viseu, des von Paul III. zum Cardinal erhobenen und dann dem Zorne des Königs überlassenen D. Miguel da Silva für den Nepoten einzuheimsen.[1]) Zu diesen Einkünften aber gehörten die Abgaben des Klosters Santo Tirso.

Auch dass der portugiesische Reisende in Italien irgendetwas von Lionardo's handschriftlichem Malerbuche kennen gelernt haben sollte, ist im höchsten Grade unwahrscheinlich, so auffällig auch gewisse Übereinstimmungen sind. Ich denke z. B. an die muta poesia und an den divino furor und die velocissima execução, die Hollanda (Pint. *f. 31 v.*) dem Künstler empfiehlt, will er die langsam gereifte Idee zur Ausführung bringen.

Anmerkungen versehen hat, fehlt leider der Band mit dem Leben Michel Angelos. Wohl möglich, dass er eigenartige Zusätze enthielt!

[1]) Über Giovanni Ugolino vgl. man Corpo Diplomatico, Bd. VI., 160 bis 295, und Herculano, Geschichte der Inquisition, II., 319, 335, 452; oder Kayserling, Juden in Portugal, S. 253. — Er brachte Empfehlungsbriefe des Cardinal Farnese und Santafiore, besonders an die Königin und den Vertrauten Johanns III., Graf Castanheira. — Sein Begleiter war ein Messer Raphaello. —

Anders aber stehen die Dinge Leo Baptista Alberti gegenüber. Nicht nur sein grundlegendes Werk über die Malerkunst (De Pictura), sondern auch das über Architektur (De Re Aedificatoria) lagen gedruckt vor, ehe Hollanda seine Darstellung beendete.

Und zwar sowohl in lateinischer, als auch in italienischer Bearbeitung. Hat Hollanda sie benützt, so wären damit aber zugleich die Übereinstimmungen mit Lionardo erklärt, da dieser (1452—1519) vielfach auf dem älteren Alberti fußt (1404—1470). Hollanda selber nennt diesen letzteren ein einzigesmal am Schlusse der Porträtierkunst. Freilich nur, um seine Unabhängigkeit ihm gegenüber aufs energischste zu vertheidigen und urbi et orbi zu erklären, er hätte das neuerdings gedruckte Buch desselben erst eben kennen gelernt in dem Augenblick, als er den dritten Theil zu Ende schrieb. — Unmöglich ist das nicht. Die italienische Übersetzung des Architekturbuches durch Pietro Lauro und des Malerbuches durch Lodovico Domenichi war thatsächlich erst nach Hollanda's Rückkehr niedergeschrieben und gedruckt worden (1546 und 1547).[1]) Die Annahme, der cavaliere Golino hätte mit den Gipsabgüssen zugleich Exemplare davon für den Infanten oder den König-Baumeister aus Italien erhalten und Hollanda eingehändigt, hat nichts Unannehmbares. Schwer glaublich aber finde ich, dass in Italien keiner der befreundeten Architekten und Maler und kein Kenner, wie Lattanzio Tolomei, ihn auf die lateinische Redaction (Elementa Picturae, Basel 1540; De Re Aedeficatoria, Libri X., Florenz 1485) hingewiesen und er keine Exemplare davon erworben haben sollte. Doch lasse ich diese Frage offen, um eine andere, damit zusammenhängende, zu erheben. Nur die Vermuthung will ich noch einmal aussprechen, das Erscheinen des italienischen Alberti in Portugal, gerade als Hollanda's Hauptwerk wirksam werden sollte, habe diesem nicht zum Vortheil gereicht. Die Eingeweihten, so viele oder wenige ihrer waren, stellten unbedingt den Vergleich an. Und selbst wenn niemand ihn einen Abschreiber gescholten hat, wird einerseits der übereinstimmende, aber wissenschaftlichere und gedrängtere Inhalt und die klare Ausdrucksweise Alberti's bemerkt worden sein, anderer-

[1]) Über die italienischen Übersetzungen Alberti's vgl. Qu. Schr. XI. — Eine spanische Bearbeitung des Architekturbuches durch Francisco Lozano erschien erst 1582; das Malerbuch kam gar erst 1784 an die Reihe (Diego Antonio Ripon de Silva).

seits Hollanda's Schwäche, was elementare Nützlichkeitsregeln betrifft. Man suchte z. B. nach Anweisungen über Vergrößerung und Verkleinerung einer zu zeichnenden Gestalt und fand nicht einmal die Beschreibung des Velum-Apparates, noch auch seinen Namen, gerade als sollte Geheimniskrämerei damit getrieben werden. Und dazu noch sein Anspruch, auf eigene Faust erkannt zu haben, was für ein nützlicher Rathgeber der Flachspiegel beim Beurtheilen von Malereien ist,[1]) als ob Alberti's Entdeckung

---

[1]) Die ganze wichtige Stelle in der Porträtierkunst, über Alberti und den Spiegel — eine der wirrsten und ungeschicktesten im ganzen Hollanda — besagt Folgendes: Zur besseren Erkenntnis und Beurtheilung eines Bildnisses bediene er sich seit ein paar Jahren (ha poucos annos) des Spiegels. Da auch Leo Baptista zur Anwendung desselben in einem neuerlich gedruckten Buche rathe, vermuthe er jedoch, schon die Alten hätten darum gewusst; »ich aber, ohne irgendwelche Kunde von jenem Buche, hatte dieses bereits niedergeschrieben, wie immer es auch ausgefallen ist. Und ich freue mich, jenes nicht früher gesehen zu haben, denn gerade in dem Jahre, wo es in Italien gedruckt ward, schrieb ich hier in Portugal dieses, an dem ich augenblicklich noch schreibe. Desgleichen hatte ich den Spiegel bereits als einen treuen R a t h g e b e r beim Porträtieren zur genaueren Wiedergabe des Richtigen und Falschen befunden, der den in ihm geprüften Bildnissen bedeutend nachhilft (ajuda grandemente). Vollkommen wahr ist nämlich, was Leo sagt, dass die im Spiegel betrachtete Malerei einen gewissen Zuwachs an Feinheit und Lieblichkeit erhält.« . . . . . . Bras Pereira fragt darauf: »Warum sagt Ihr, es freute Euch das Buch von der Malerei, welches Leo Baptista zum Verfasser hat, nicht gesehen zu haben, bevor Ihr das Eure niederschriebt?« — »Damit ich aus demselben nicht irgend etwas übernähme, das mir zum Schaden gereicht, indem es mich zum Nachahmer machte. Denn jener grundgelehrte Mann hat über die Malerei als Kunstmeister (artifice) und Mathematiker geschrieben, und das mit sehr rühmenswerter Einsicht (muito discretamente). Ich aber schlug beim Schreiben einen ganz verschiedenen Weg ein, einige Rathschläge ertheilend und einige der Vorzüge prüfend, welche mir betreffs dieser Wissenschaft an- und eingeboren sind, so dass mir daraus durchaus kein Rühmens erwächst. Unterweisung erhielt ich darüber durch einige eminente Zeichnenkünstler, unter denen Meister Michael zu Rom der eine ist. So lernte ich also zu Rom weithin das meiste von dem, was ich über die hochedle, niemals zu viel gelobte Malerei und Sculptur der Antike weiß. Darin stehe ich somit Leo Baptista nicht nach, so außerordentlich bewandert er auch in dieser Kunst gewesen ist, sondern habe vielmehr Vortheile vor ihm voraus. Nun wisst Ihr den Grund, weshalb ich froh bin, dieses Buch über die Malerkunst, welches man neuerdings als das seine herausgegeben hat, nicht gelesen zu haben. Denn er wandelte eine Straße nach seiner Wahl zum großen Tempel der Malerei und hat denselben erreicht. Ich aber, ein barbarischer Portugiese, habe es gewagt, auf anderen Pfaden andere Gipfel zu erklimmen mit Hilfe meiner Naturanlage, des Meisters Michael und der Antike; über den Punkt, wo ich jetzt stehe, bin

auf dem Papiere geblieben und nicht zum allgemeinen Brauch in Italien und anderwärts geworden wäre.[1]) — Daran, dass Johann III. einige Jahre später Alberti's Architecturbuch von Resende übersetzen ließ, sei hier noch einmal erinnert.

Besonders einen Ruhmestitel: der erste gewesen zu sein, der auf der Pyrenäen-Halbinsel die bildenden Künste zum Gegenstand einer Abhandlung gemacht hat, beansprucht Hollanda mit Entschiedenheit für sich. Diese Initiative betont er mehrmals. Am Schlusse des zweiten Buches z. B. wendet er sich an seinen Gönner mit der Bitte, Seine Hoheit möge die ideelle, kraft seines Intellectes gebotene Dienstleistung leutselig aufnehmen, denn ob sie gleich gar klein sei, betrachte er dieselbe dennoch als eine sehr große, darum, weil er der erste sei, der in Spanien oder Portugal über die Malerei geschrieben habe, beinahe so, als wäre er selber einer der Alten, wenngleich diese es natürlich viel besser ausgerichtet hätten. Und zu Ende des dritten Buches in dem wichtigen und wirren Abschnitt über den gelehrten Mathematiker und Kunstmeister Alberti, den ich als Anmerkung mittheile, gipfelt seine Selbstvertheidigung in den Worten: »Ich begnüge mich damit, dass ich auf meinem mühsamen Wege zum hochgelegenen Tempel der Malerei vor mir die Fußtapfen keines Hispaniers finde, weder aus Castilien, noch aus Portugal.« Den Zusatz: »Ja vielleicht auch keines anderen Lateiners« vermisste man gern.

Wie verhält sich diese Behauptung zur Wirklichkeit? Mit Bezug auf die Malerei entspricht sie ihr durchweg. Ein einziges Parallelwerk entstand in Spanien im 16. Jahrhundert, das

ich noch nicht hinausgekommen. Mit der Erkenntnis aber begnüge ich mich, dass ich vor mir keine Fußspuren irgendeines Hispaniers sehe, weder eines Castilianers, noch eines Portugiesen und möglicherweise überhaupt keines Lateiners oder von anderen Fremden. Und ich will lieber meine eigene, noch so geringe Beredsamkeit mit Bezug auf das, was ich über die große Wissenschaft der Malerei denke und fühle, als viel mehr davon, wenn es erborgt und nicht mein Selbsteigenthum ist.« — Über den Spiegel s. Alberti, S. 135, und Lionardo, §. 407, 408 u. 410 (Quell. XV., 398).

[1]) Man erinnert sich, wie selbst Vittoria Colonna mit Bezug auf das erhabene Bild des »Gekreuzigten«, das Michel Angelo für sie geschaffen hatte, die Worte schreibt: »Ich habe es bei Licht und mit dem Glase und im Spiegel betrachtet und habe nie etwas Vollendeteres gesehen.«

den Titel »Von der antiken Malerei« ebensosehr, ja noch mehr verdient als Hollanda's Arbeit, da es sich nur mit dieser Kunst und vorwiegend mit den Werken der alten griechischen und römischen Maler befasst. Doch entstand es später, wie die Widmung an König Philipp (nach 1556) und im Texte unter anderem der Hinweis auf Vasari bezeugt. — Mit dem Verfasser Don Felipe de Guevara († 1563), dem dienstthuenden Kammerherrn des Kaisers (gentilhombre de boca), hätte der portugiesische Reisende 1537—1538 in Barcelona, und sein hauptsächlichster Schutzherr 1535 in Tunis persönlich zusammentreffen können. Doch weiß niemand, ob es thatsächlich geschehen ist. Seine Comentarios de la Pintura aber, die sich vielfachst mit Hollanda's Auseinandersetzungen berühren, in vielen Einzelnheiten jedoch entgegengesetzte Ansichten vertreten, haben das gleiche Schicksal wie die portugiesischen Manuscripte gehabt. Trotz der Widmung an den kunstsinnigen König blieben sie ungedruckt und völlig unbekannt, bis das Original im 18. Jahrhundert bei einem Buchtrödler in der Provinz (Plasencia) gefunden und von jenem selben Ponz ans Licht gezogen ward (1778), der sich mit dem portugiesischen Malerbuch befasst hat. Don Felipe de Guevara (seinen Vater Don Diego hatte Roger van der Weyden porträtiert), [1]) Comthur des Santiago-Ordens in Estriana, ein Humanist, Sammler von Münzen und Schriftsteller über dieselben, hatte Italien mehrmals betreten: Bologna 1529—1530 mit dem Kaiser, Sicilien, Neapel, Rom nach dem afrikanischen Seezug (1535). Wahrscheinlich aber hatte er Karl V. oder Philipp nach Flandern begleitet. In Herzogenbusch berührten die Träume des gedankenreichen Humoristen Hieronymus Bosch (phantas-

---

[1]) Auch einer seiner Söhne hieß D. Diego. Derselbe verfasste zur Feier von König Philipps dritter Hochzeit mit Elisabeth von Frankreich (1560) ein lateinisches Epithalamium. Der Lobpreiser dieses Werkes, Ambrosio de Morales, gehörte zu dem hispanischen Gelehrtenkreise, mit dem Resende Schriften und Briefe austauschte. Für einen directen Verkehr seinerseits mit Guevara fehlt mir der Beweis. Sowohl in Wien und Bologna am Kaiserhofe, als in Salamanca und Alcalá als Schüler Nebrijas und des Ayres Barbosa konnten beide zusammengetroffen sein. — Über Guevara handelt Menendez Pelayo in dem mehrfach erwähnten Werke (Bd. II., zweite Hälfte, Cap. XI.: Lehrbücher über plastische Künste) und C. Justi, in Preuß. Jahrb., XII., 1889, Heft III., in einer feinsinnigen Studie über den Vorgänger des Höllen-Breughel.

tisch-großartig wie die Sueños des ihm geistesverwandten Quevedo) für den auch König Philipp später eine so ausgesprochene Vorliebe bekundete, eine verwandte Ader in ihm.[1]) In Italien hingegen ist er nicht minder als Hollanda zum intoleranten Bewunderer der Antike geworden, wenngleich sein Fanatismus in der schriftlichen Darlegung durch den sosiego des vornehmen Spaniers bedeutend gemildert erscheint. In mancher Beziehung geht er jedoch noch weiter als der Portugiese, der nur gegen alles Nichtitalienische blind ist, während Guevara sogar den Neu-Classicismus in seine Verachtung mit einbegreift und Schönheit und Größe ausschließlich in der Antike findet. Den interessanten Vergleich zwischen den beiden Tractaten hat ein spanischer Kritiker bereits gezogen.

Mit Bezug auf die Architektur ist Hollanda hingegen im Unrecht.[2]) Ein spanischer Vitruv hatte ein Menschenalter vor ihm zu den peninsularen Werkmeistern gesprochen — ein Jahr früher, als in Sevilla das prächtige Stadthaus erstand. Und da Hollanda's höchster Ehrgeiz, wie bei den Italienern, darin bestand, seine Schöpferkraft in großen Bauwerken zu bethätigen, da er nicht nur im Alter zum Architekturfache übergieng, sondern schon in seinem Malerbuche alle plastischen Künste berücksichtigt, hätte er, — unserem modernen Empfinden nach, — gerade die Medidas del Romano des Diego de Sagredo nicht mit Stillschweigen übergehen sollen, selbst wenn er sie nicht benützte.

Die erste Ausgabe dieses ältesten spanischen Architektur-

---

[1]) Sechs Tafeln des Bosch über nahm später König Philipp von Guevara. Nachzutragen wäre zu Justis Ausführung en, was ich schon S. XIII Anm. 1 kurz bemerkt habe, dass nämlich auch Damião de Goes ein Verehrer des niederländischen Meisters war. Die Krönung Christi, welche er der Kirche seines Heimatstädtchens schenkte, nennt er selbst »peça que val muito dinheiro pela perfeição, novidade e invenção da obra, feita por Hiernoymo Bosque.«

[2]) Das älteste archäologische Schriftwerk in portugiesischer Sprache, Resende's Alterthümer Evora's, erschien erst 1553. Hollanda hat es natürlich gekannt und benützt, wie auch die lateinisch abgefassten Lusitanischen Alterthümer desselben Gelehrten. Doch hatte er keinen Anlass, sie zu nennen. — Als Beschreibung eines portugiesischen Bauwerkes verdient die von Santa-Cruz de Coimbra Beachtung, welche 1541 an den schon anderwärts erwähnten, Resende und Hollanda persönlich bekannten Cardinal von Santiquattro, Antonio Pucci, gesandt wurde. Das Gedicht Cintra, welches die sprachkundige Luisa Sigaea 1546 dem Papst Paul III. widmete (gedr. 1556), ist mehr eine Landschafts-Schilderung als eine Ortsbeschreibung.

buches, das in Toledo erschien, ehe Hollanda Hand und Griffel recht zu gebrauchen verstand (1526), hatte vielleicht in Portugal keine Verbreitung gefunden. Dasselbe Schicksal konnten jedoch die Abdrücke nicht haben, welche, während seiner Abwesenheit oder gerade bei seiner Rückkehr in Lissabon selbst erschienen,[1]) dreimal kurz hintereinander. Ob das bereits eine Folge der, unter directer Einwirkung fremder Bildhauer und Architekten vollzogenen Schwenkung zum neuen Stile war, oder ob gerade Sagredo zur Verallgemeinerung jener classischen Kunstlehre ein gut Theil beitrug, die dem heimkehrenden Hollanda aus dem Munde aller Steinmetzen entgegentönte, — jedenfalls entsprach die Popularisierung der neuen Doctrin einem Bedürfnisse und hatte Erfolg. Sogar Frankreich verschmähte es nicht, sich die Maße des Römers anzueignen.[2]) Sie dienten lange Zeit den Bauschülern als Leitfaden. Noch im 17. Jahrhunderte wurden sie von Seite eines Fachschriftstellers rühmend erwähnt (Fray Lorenzo de San Nicolas), der, 13jährig, aus ihrem Studium seine Liebe zur Kunst geschöpft zu haben bekennt. Berühmten Mustern folgend, gab auch Sagredo seine Lehre in Gesprächsform.[3]) Hauptinhalt des Dialogs zwischen dem älteren Architekten Picardo, der zu gleicher Zeit Maler ist in Diensten des Condestable zu Burgos, und dem jüngeren Campezo, einem Bediensteten der Kathedrale von Toledo, sind die Säulenordnungen. Der eine nimmt natürlich den classischen Standpunkt ein und vertheidigt ihn gegen das Plateresco, geradeso wie Hollanda gegen das Manoëlino

---

[1]) Ein Abdruck erschien am 10. Juni 1541 in Lissabon bei Luis Rodrigues; am 15. Jänner 1542 folgte ein zweiter; am 15. Juni desselben Jahres war bereits ein dritter nöthig geworden. — Genaue Titelangaben und Ausführliches über Sagredo findet man in meiner portugiesischen Ausgabe der Dialoge, p. XXIV.—XXIX. Damals zweifelte ich noch am Vorhandensein des ersten Lissaboner Druckes. Jetzt ist er erwiesen, Dank der Mittheilung eines sachkundigen Freundes, der das einzig übrig gebliebene Exemplar besitzt.

[2]) Raison d'architecture antique, Paris, Simon de Colines 1539, 1542, 1550, 1555 und noch 1608.

[3]) Wissenschaftliche, religiöse, ästhetische, cultur- und sittengeschichtliche Fragen erörterten auch in Portugal im 16. Jahrhundert alle classisch geschulten Schriftsteller mit Vorliebe in dialogistischer Einkleidung. Ich nenne den Verfasser der berühmten indischen »Dekaden« João de Barros; den Dichter des Palmeirim Francisco de Moraes; den Arzt und Botaniker Dr. Garcia da Orta und den frommen Hieronymiter Frei Heitor Pinto.

und den Grão-Vasco-Stil. Die Mischung des »Römischen« mit dem »Gothischen« (wie Sagredo sich ausdrückt) wird verworfen; die heimischen Künstler, die noch in dieser eigenthümlichen Stilmischung schwelgen, werden verhöhnt und verdammt, als »nach Neuigkeiten lüstern« und alles auf den Kopf stellende Geschmacksverderber. Nur solche werden anerkannt, die sich der reinen Renaissance zugewendet haben (Felipe de Borgoña, Christobal de Andino). Auf die römischen Alterthümer wird mit Bewunderung hingewiesen, die Lehrsätze werden aufgezählt, die man nicht befolgen soll. Doch denkt der Verfasser keineswegs an einen trockenen, schmucklosen Classicismus; phantastische Capitäle, balusterartige Säulen, Medaillons etc. lässt er zu und heißt das Groteske gut. Schriftquellen sind Vitruv und Leon Baptista, der also auf diesem Umwege den Portugiesen im allgemeinen und Hollanda im besonderen jedenfalls schon bekannt geworden war. Auch dieser Verfasser, weiland Capellan der unglücklichen Königin Johanna, hatte 1503 Italien bereist und sich am Anblicke der Schöpfungen eines Brunelleschi und Bramante erbaut. In Missachtung der heimischen Künstler steht er dem Portugiesen nicht nach.

Von dieser meiner Beurtheilung Sagredo's entfernt sich freilich — scheinbar wenigstens — Menendez Pelayo in seiner trefflichen Geschichte der Ästhetischen Ideen in Spanien. Ungeachtet des Titels, aus dem mir die Absicht des Autors, den Römer zu popularisieren, hervorzugehen scheint, sowie des von mir skizzierten Inhalts, erklärt er das Werk für ein Handbuch des plateresken Stils, in der Meinung, jener sei halb unbewusst von der herrschenden Geschmacksrichtung angesteckt worden, und zwar folgert er das aus den Angaben über Ornamentierung, Säulenschmuck und die Grotesken.

Vielleicht hat Hollanda ebenso geurtheilt und darum gerade die Medidas del Romano unbenützt und unerwähnt gelassen? Auch ihm schienen die schmückenden Zuthaten ein Zugeständnis an den peninsularen Mischstil. Dass Unparteilichkeit, besonders gegen einen Spanier, nicht seine Sache war, wissen wir. — Die Frage, ob sich für ein im fernen Westen, dem Ocean zugewandtes, nach Afrika gravitierendes, allen fremden Einflüssen offenstehendes (ursprünglich denen aus Nordost, seit 1499 aber auch denen aus dem Orient), den bildenden Künsten aber ziemlich

verschlossenes Land das Gleiche schicke wie für Italien, dessen nothwendige Liebe zur Antike Michel Angelo ihm so treffend gedeutet hatte, diese Frage hat er sich nicht vorgelegt. Oder wenn er es gethan hat, so gab er dennoch, ohne Verständnis für den historisch fast unabwendbaren Orientalismus Portugals, die Antwort: Es gibt nur eine Kunst. Nulla salus extra Italiam.

VI. Hollanda's Verhältnis zur älteren hispanischen Kunst.

Den Dialogen fehlt es nicht an Klagen über die kalte Verständnislosigkeit, mit der in Hollanda's Heimat, seiner Auffassung nach, die Fürsten und der Adel den bildenden Künsten gegenüberstanden, vom Volke ganz zu schweigen,[1]) dessen rozzezza nur selten gestreift wird. Mit genügender Deutlichkeit wird darin ein durch keinerlei Einschränkung gemildertes Verdammungsurtheil über die künstlerischen Leistungen nicht nur Portugals, sondern der ganzen Halbinsel ausgesprochen. Nur aus Schicklichkeitsgründen, oder um es noch nachdrücklicher zu machen, wird dasselbe dem großen Meister in den Mund gelegt und von Hollanda ein klein wenig abgeschwächt.

Der gleiche Ton der Erbarmungslosigkeit mit allem »Mittelmäßigen« und »Regelwidrigen« wird in der theoretischen Hälfte seines Werkes und in den übrigen Schriften angeschlagen. Anfangs, solange Hollanda hofft, maßvoller, mit Lob und Hoffnung auf die Beschützer durchmischt; später immer schriller. Die ungenügende Fürsorge der Regierenden, die Thatenlosigkeit, zu der er sich verurtheilt sieht, empfindet er als persönliche Beleidigung.

---

[1]) Denselben Klagen hat der größte portugiesische Renaissance-Dichter in seinem National-Epos Ausdruck gegeben — um so beachtenswerter, weil sie völlig uneigennützig sind. Er lässt den Bruder Vasco da Gama's, Paulo, zum Katuale sprechen, dem er die Bilder der Schiffsfahnen deutet:

> Gewisslich säh'st du durch die Hand der Maler
> Noch viele dargestellt mit gleicher Kunst;
> Doch Farben, Pinsel, Kenner und Bezahler,
> Kurz, alles fehlt: Ansehen, Lohn und Gunst.
> Schuld sind die Söhne, die, verstockt in schaler
> Trägheit und aufgebläht von eitlem Dunst,
> Abthun der Väter Kraft und Glanz in dumpfen
> Gelüsten und im Lasterpfuhl versumpfen.

Lus. VIII., 39. — Übers. von Wilh. Storck.

»In mir wird die Würde der Kunst erniedrigt, missachtet, zu Boden getreten,« so hören wir ihn seinem König vorwerfen. Einen Barbaren heißt er sich selbst, denn er entstammt ja einem Lande, wo die Kunst des Zeichnens nicht bekannt ist und wenig geachtet wird: man hält das Malen dort für eine minderwertige Sache, nicht den leisesten Begriff hat man vom Werte der Malerkunst, wenige Adelige üben sie, diejenigen aber, welche Maler von Profession sind, wandeln auf Irrwegen, die breite Straße der Stilwidrigkeit und Willkür (na larga estrada da desordem). Ihre Manier verdient im Gegensatze zur Antike das geringschätzige Beiwort alt (velho); was diese Ignoranten und schwachen Maler (fracos pintores) hervorbringen, ist anmuthslos und gedankenarm (desairosa e nescia), ja durch und durch schlecht (pessima), kunstwidrig (sem arte). Das Decorum wird durch das bunte, wirre Durcheinander auf ihren Bildern, in denen der ethische Gehalt der Gesichter im Widerspruche zur Kleidung, zur Landschaft, zur architektonischen Scenerie steht, in einer Weise verletzt, dass man das Horazische risum teneatis wiederholen muss.[1]) Glatte, säuberlich ausgeführte, reich vergoldete Tafeln liefern sie, voll von Figuren, doch unsicher in der Zeichnung und würdelos (Pint. *f. 28*, *f. 28 v.*, *34*).

Alle diese und ähnliche Behauptungen charakterisieren die altportugiesische Malerei. Daran kann nicht zweifeln, wer den neueren Untersuchungen über hispanische Kunst und speciell über die altportugiesische Malerschule, wie auch über die Architektur des Landes gefolgt ist, und noch weniger, wer das heutige Bildungsniveau der Nation mit Rücksicht auf schöne Künste kennt.[2]) Trotzdem sind sie natürlich nicht wörtlich zu nehmen, sondern stark übertriebene Ausdrucksformen für die unbillige

---

[1]) Em este genero de decoro vem os homens de Spanha a pintar cousas a que se o riso não pode ter, assi como diz Oracio (Pint. *f. 68*). Ein andermal spricht er im einzelnen von den Landsknecht-mäßig oder á ingleza gekleideten römischen Soldaten auf gemalten und gemeißelten Passionsbildern. — Kritik der Zeitgenossen. Fabr. *26 v.*, *28*, *30*, Des. *f. 33* v., *34 v.*, *36*, *41 v.* Pint. *26 v.*, *28*, *30*, *34 v.*, *67 v.*, *78*, *78 v.*, *80*, *93 v.*, *107*, *176 v.* Tir. *1* etc.

[2]) Vgl. Justi, in Preuß. Jahrb. IX., 137; Joaquim de Vasconcellos, A Pintura Portugueza nos seculos XV. e XVI., 1881.; ds. Da Architectura Manoëlina, Coimbra 1885, und A. Haupt, so übermäßig dieser auch der nationalen Eitelkeit entgegenkommt, den rein äußerlichen, ornamental-phantastischen Zug ihrer Hervorbringungen als unabhängige Schöpfung verherrlichend.

Verachtung, mit welcher der Neubekehrte, gestachelt durch etwas pedantische Selbstüberhebung und persönliche Gereiztheit, auf alles Nicht-Italienische, alles Schon-Vorhandene herabblickt, selbst für Nacheiferungen der Antike und Renaissance blind, wenn sie von dem, was er pragmatica nennt, irgendwie abweichen.

Von diesem Gesichtspunkte aus sei mir gestattet, nicht eine Abhandlung über die Grão-Vasco-Frage oder das Manoëlino zu schreiben, sondern nur einen raschen Blick auf den Zustand der bildenden Künste in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Spanien und Portugal zu werfen, mit Übergehung des Bekannteren.

Dann und wann lässt Hollanda sich zu einem Worte der Anerkennung peninsularer Verdienste herbei. Wir haben gehört, dass er nach der Rückkehr Anzeichen einer wissenschaftlichen und künstlerischen Entwicklung zum Bessern und bei den Herrschern den guten Willen entdeckte, die Künste zu fördern. Desgleichen von ihren Plänen zur Verschönerung der Hauptstadt. Von Gebäuden, welche am Tejostrande während seines Lebens oder kurz vorher errichtet wurden, findet er mehrere zu loben, den »herrlichen« (magnifico — sumptuoso) Tempel von Belem, den gleichnamigen Thurm, den Palast von Enxobregas, das Allerheiligen-Hospital und bedingungsweise die Sebastianskirche. In den Adlerlisten führt er sogar einige Künstler namentlich auf. An Spaniern oder Ausländern, die in und für Spanien gearbeitet haben, im Verzeichnisse der Maler, zwei; ohne Zweifel dieselben, auf welche er Michel Angelo in den Dialogen anspielen lässt: [Alonso] Berruguete [1480—1561] und Machuca [† 1550]; unter den Bildhauern andere zwei: Diego de Siloe[1]) und für Basreliefs Bartolomé Ordoñez.[2]) Er darf sogar den Ruhm beanspruchen, diese Namen von so edlem Klange zum erstenmale einem Lehrbuche eingefügt zu haben. Den des Pace Gazini hatte er vergessen. Aus älteren Tagen noch einen, leider nicht näher bezeichneten Meister aus Barcelona, wegen seines schönen Colorits, vielleicht Luis Dalmau?[3]) Von den engeren Heimatgenossen aber

---

[1]) Bei Raczynski, Lettres p. 56, steht irrthümlich Silve.

[2]) Vgl. C. Justi, Bartolomé Ordoñez und Domenico Fancelli: in Preuß. Jahrb. 1891, Heft II.

[3]) Dalmau ist kein Fehler für Dalman, wie oft angegeben wird, unter schiefer Auslegung. als hätte es irgendetwas mit Alleman zu thun, sondern die

nicht einen, der ihm zeitlich oder persönlich nahegestanden hätte, unseren Miniator selber natürlich abgerechnet, der sich, in stolzer Bescheidenheit, den letzten Platz unter den großen Architekten zuweist; und Antonio de Hollanda, dem er mit pietätvoller Ungerechtigkeit sogar den vordersten Platz unter den Miniatoren zuweist.[1]) Hingegen zeichnet er einige ältere Maler aus: den Meister, der das Altarbild für die Vincenz-Kapelle der Lissaboner Kathedrale, und wahrscheinlich noch für das Dreieinigkeitskloster einen Ecce homo schuf (Pint. *f. 26* und *179*). Er hieß Nuno Gonçalves und lebte unter Alfons V. (1438—1483).[2]) Noch weiter rückwärts greifend, bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts, zieht er einen bis heute unermittelten M. Jacome ans Licht, der im Dienste Johanns I. († 1433) gearbeitet haben soll — nach Hollanda's Aussage freilich ein Italiener, der früheste Künstler also, der auf Wechselbeziehungen zwischen den beiden Ländern schließen lässt, und somit ein Seitenstück zu dem Portugiesen Alvaro Pires oder Peres aus Evora, der genau um dieselbe Zeit (laut Vasari) bei Taddeo Bartoli in Siena in die Lehre gieng. (S. Beilage XII.) Über den anonymen Miniator, der die Bücher

---

noch heute in Katalonien durchaus übliche Form für Dalmatius. — S. Zeitschr. XXII., 181. — Über Beziehungen portugiesischer Künstler zu katalanischen im XV. Jahrh. sind neuerdings zu Barcelona Urkunden aufgefunden worden.

[1]) Werke italienischer Renaissancekünstler in Spanien, die Hollanda als bedeutsamste auffielen, sind die Grabdenkmäler im Karthäuserkloster zu Sevilla (Pint. *f. 180 v.*), d. h. die fürstlichen Monumente im Pantheon der Riberas (1520 bis 1525). Statt der beiden Lombarden Antonio Maria de Aprile aus Carona und Pace Gazini bezeichnet der Portugiese als Schöpfer derselben nur in unbestimmter Weise einen Genuesen. — Hingegen war ihm der Name des anderen Künstlers nicht entfallen, welcher für den 1522 als neapolitanischen Statthalter gestorbenen Raimund von Cardona im Auftrage der Witwe sein Marmorgrab herstellte, und zwar in der Franciscanerkirche von Bellpuitg in Katalonien: Giovanni da Nola, derselbe, der auch für Don Pedro de Toledo arbeitete. — Vasari V., 94—96, und I., 192 und Preuß. Jahrb. XIII., 4.

[2]) Hollanda bezeichnet ihn als Maler des Königs Alfons, ohne die Ordnungszahl hinzuzufügen; doch besitzen wir eine Urkunde, aus welcher hervorgeht, dass Alfons V. gemeint ist. Im Jahre 1471 wird nämlich Nuno Gonçalves an Stelle des Malers Joaneannes mit den Arbeiten für die Stadt (Lissabon) betraut. — S. Ineditos de Historia Portugueza, Bd. III., p. 424, und vgl. Sousa Viterbo, Artes e Artistas em Portugal, p. 15—16. — Über einen Alvaro Gonçalves, welcher 1460 Altarbilder für Nossa Senhora do Espinheiro bei Evora malte, vgl. Arte Port. I., p. 64.

in Belem illuminiert hat, fällt zwar kein eigentlich aufklärendes Wort, doch ergibt sich aus Hollanda's Formulierung als zweifellos, dass er einen Italiener darunter versteht und an die siebenbändige Bibel denkt. Außerhalb der Liste fällt noch ein Wort über einen gleichfalls unermittelten Martinos, den Johann II. († 1495) geschätzt haben soll.[1])

Bei ergiebigster Zählung also im ganzen elf und zwar, mit Ausnahme des Vaters, lauter Adepten des italienischen Stils; eigentlich jedoch nur die vier Spanier, welche damals lebende Schüler und Nachahmer Michel Angelo's waren. Auch hierin offenbart sich somit in crasser Weise der unduldsame Parteigänger der Formensprache der italienischen Renaissance und seine leidenschaftliche Abneigung gegen die altniederländische Malerschule. Ihre Vertreter in Portugal übergeht er hartnäckig mit Stillschweigen. Sie treiben Afterkunst, nicht Kunst. Die altniederländische Schule aber, — die man hierzulande mit prägnanter Kürze im Gegensatze zum Romanismus die gothische nennt, — herrschte ziemlich unangefochten, als Hollanda nach Italien gieng. Ihre Blütezeit fällt in die ersten Decennien des Jahrhunderts. Die letzten Ausläufer erstrecken sich sogar bis 1560, ein Johannistrieb auf fremdem Boden, als im Mutterlande die Renaissance schon in Mabuse (1470—1532), van Orley (1488—1541) und van Scoreel (1495—1532) obsiegt hatte. Dies vermeintliche Nachahmen einer bereits überholten Richtung ist für Portugal charakteristisch: auch die Sonne der Cultur geht eben im Westen mit erheblicher Verspätung auf. Ich sagte mit Absicht vermeintlich. Denn um eine treue, gewissenhafte, schulmäßige Aneignung handelt es sich nicht. Man halte es für Lob oder Tadel, wahr ist, dass durch die Verpflanzung des fertig entwickelten Malerstils nach dem sonnigen Süden etwas wesentlich anderes daraus geworden war. Der stets rasch auffassende, langsamer systematischer Arbeit abholde, zum Erfinden nicht geeignete, aber doch phantasiebegabte Portugiese bildet keine Vorlage, kein Muster und keinen Stil mit Strenge nach. Die regen Beziehungen zum Auslande haben Portugal frühzeitig vielfältige Anregungen gebracht, die sich abgelöst haben

---

[1]) Des. *f. 47* El Rei D. João de boa memoria que muito estimou o mestre Jacome, pintor italiano, excellente pera então; El Rei D. João II a Martinos.

oder miteinander verschmolzen sind. Daher liebt er den Wechsel (novidades), wählt nach Zufall und verändert nach individuellem Geschmack in selbstherrlicher Weise. Am Nebeneinander und Durcheinander von Entgegengesetztem, — Altem und Neuem, Süd und Nord, Orient und Occident, — combinierten, oder, wenn man so will, unreinen Stilrichtungen nimmt er keinen Anstoß, zum Schrecken so pedantischer Beurtheiler, wie Hollanda es war und ich selber es bin. Die fremde Einwirkung geht aber, wie gesagt, selten so tief, dass sie die nationale Eigenart verschlingt. So auch bei der niederländischen Malerei, obgleich ihr Einfluss nachhaltiger als irgendein anderer gewesen ist, vielleicht weil ihr Charakter vortrefflich zum portugiesischen Wesen passte. Schon in der zweiten Generation, — noch vor 1539, — mischten sich losgebundene Elemente aus der italienischen Renaissance in nicht kleiner Zahl hinein, mit denen sich der Einfluss Dürers kreuzte. [1]) Das natürliche Medium waren seine Kupferstiche, wie auch von Flandern her leicht verschickbare Buchmalereien eine überaus wichtige Rolle gespielt haben. Man übertrug ins Große, auf kräftige, für die Altäre bestimmte Tafeln von Kastanienholz (meist Triptychen), was man auf Pergamentblättern für fromme Gebetbücher mit unsäglicher klösterlicher Geduld gemalt hatte. Nächst der liebevollen Sorgfalt der Kleinmalerei, die sich gleichmäßig auf Haupt- und Nebensachen erstreckte, entsprach der portugiesischen Sentimentalität auch die vertrauliche Einpassung der fremden Stoffe in die gewohnte Alltags-Umgebung. Selbst auf der Bühne, in den Krippenspielen und Mysterien Gil Vicente's, werden (von 1500—1536) die Scenen der heiligen Schrift zu ebenso vielen familiären Genrebildchen aus dem heimatlichen Volksleben verwandelt. Nationalisiert wurde von den Malern auch die landschaftliche Umgebung. Aufgefallen ist mir z. B. (bei einigen der 10—12 bis jetzt unterschiedenen Meister) ein opalartiger Luftton, wie er, im mittleren Portugal, aus dem kräftigen Blau des wolkenlosen Himmels und dem violetten Roth der über und über erika-bedeckten Bergheiden, sowie dem Durchschimmern der rothbraunen Thonerde aus dem grünen Gras zusammenfließt. National ist die eingefügte Zier-Architektur

---

[1]) Besonders der Einfluss der Großen Passion (1504—1511) und des Lebens Mariae (1511) scheint mir unverkennbar. — Vgl. J. de Vasconcellos; Albrecht Dürer e a sua influencia na peninsula, Porto 1877.

(offene Galerien im oberen Stockwerke und im unteren Arcadenhofe). An landesüblichen Geräthen ist heimatlich z. B. die gemusterte Strohmatte (esteira), der Strohsattel (albarda), die Kürbissflasche (cabaça), das Kohlenbecken (braseiro und fogareiro), flache Weidenkörbchen (cestinhos) voller Trauben und Feigen, und verschiedene Thongeräthe. Und die menschlichen Gestalten? Vornehmlich die weiblichen zeigen nicht selten meridionale Züge. Die heiligen Frauen sind Durchschnitts-Portugiesinnen, »sympathisch«, wie der hergebrachte Ausdruck lautet, d. h. ansprechend und lebensvoll; weder von der classischen, vornehmen Schönheit der Italienerinnen, noch überlang und durchgeistigt wie die germanischen Typen. Kraftvolle, scheinbar eben erst aus dem Mutterschoß der Natur hervorgegangene Geschöpfe, voll reichen, warmen, rothen Blutes, einen Anflug von Schalkhaftigkeit im Gesichte, trotz der melancholischen Beschaulichkeit ihrer Attituden, leuchtende Augen in ovalen, von üppigem, schwarzem Haar umrahmten Gesichtern; kleine, schöngeformte Hände an wohlgerundeten Armen, von denen die geschlitzten, weiten Ärmel nicht genug sehen lassen; kurze, volle, straffe Büsten auf sehr kräftigen Hüften, die zu den gothischen Vorbildern in noch stärkerem Contrast als die Gesichter stehen; mit einem Worte, normale, südwestländische Frauen — ohne Rücksichtnahme auf einen feststehenden Schönheitsskanon. Die Männer im großen und ganzen wenig bedeutend, weniger, als man von den Heroen des Zeitalters der Entdeckungen erwarten sollte. (S. letzte Erl.) Dabei findet man häufig eine stark bewegte Mimik. Im ganzen jeder Kopf und jeder Körper ein Bildnis nach der Natur, ohne Wahl, Proportion und Decorum, wie Hollanda klagt. Kein abstractes Ideal, kein Symbolismus, keine Allegorie, d. h. sehr wenig Erfindung, schlichte Wiedergabe der Wirklichkeit, das Streben nach Wahrheit, nach der auch die redende Kunst von jeher getrachtet hat, nicht ohne häufig, gerade durch Übertreibung des Natürlichen in rohe Unnatur auszuarten.

Für uns Moderne ist diese allmählich versüdlichte, in mancher Hinsicht graciöser, leichter und beweglicher gewordene niederländische Kunst, — deren sämmtliche, im kleinen natürlich ganz erheblich von einander abweichende Vertreter zu einem einzigen, Grão-Vasco, zusammengeflossen sind, — ein gewordenes, ein zusammenhängendes Ganze, dessen Entstehung und Entwicklung

uns interessiert. Für Hollanda aber war die in ihren Grundzügen gothische, doch mit allen möglichen Zuthaten verbrämte Manier ein ungelöstes, ihn abstoßendes Räthsel, vor allem aber etwas seiner natürlichen Anlage, auf die er so viel pocht, und seiner in Italien ausgelösten Ganzheit Widerstrebendes, ein im Gegensatze zu seinen persönlichen Reformbestrebungen stehendes Hindernis — der hassenswerte Feind.

Die Generation aber, die, wie er selber, zur Blüte kam, während er in Italien allzulange verweilte, — des volksthümlichen Sprichworts uneingedenk, welches Abwesende bedroht, — schwankte, ohne gründliche sichere Anleitung, zu einem schwächlichen Romanismus hinüber, wie er gelernt werden kann, ohne Schulung in Meisterwerkstätten, aus bloßen Kupfern, Holzschnitten und vereinzelten, ins Land gebrachten Originalstücken, kaum je von erster Güte, oder von ausländischen zuwandernden Nachahmern, und durch mündliche Unterweisung heimkehrender Italienfahrer. Auch in ihren Werken vermisste er die Regelstrenge, das Decorum, die Einheit, den Stempel des Echten, Selbstgedachten, Großen.

Hinwiederum musste es den Augen, welche an den Manoëlinischen, bequemen Mischstil mit seinen Massenwirkungen, seiner bunten Vielfältigkeit und der Überfülle kleinlicher Zuthaten Gefallen gefunden hatten, schwer fallen, die von ihm geforderte classische Einfachheit, Klarheit und Strenge der Antike zu begreifen. Dieselbe entsprach nicht dem ungeschulten Geschmack der an die tragischen, gewaltsamen Überraschungen gefahrvoller Seefahrten und Kriege mit fernen Völkern, sowie an die exotische Pracht des Orients gewöhnten Conquistadoren.

Niederländern genug, ob auch italienisierten, muss Hollanda übrigens in Spanien und Italien begegnet sein. Selbst in Portugal traf er sie nach der Rückkehr, wie wir wissen. Wie sehr Karl V. und noch Philipp sie begünstigten, ist bekannt. Besonders die Zeichnungen für die Gobelins wurden oft in Flandern bestellt. Barend van Orley (1488—1591) lieferte sie zu den berühmten Jagdstücken, die heute im Louvre aufbewahrt werden.[1]) Jan Cornelis Vermeyen (1500—1559) begleitete den Kaiser auf

[1]) Vgl. E. Müntz La Tapisserie, p. 217; G. Hirth Les grands illustrateurs, vol. I., N. 518—556; Nagler, Die Monogramm. III., 429.

seinen Kriegszügen und malte für ihn die Schlacht bei Pavia, die Einnahme Roms, die Eroberung von Tunis. Johann Nic. Hogenberg schilderte den Einzug in Bologna in 36 Blättern, wie später in 8 Kupfern die Einnahme von Tunis. Diesem Beispiele blieb Philipp II. treu. Er bestellte bei Michael van Coxcyen (1499 bis 1592) die Cartons zu den Tapisserien für den Escorial. Auch beauftragte er noch 1559 den langlebigen Künstler mit einer Copie der unvergleichlichen Genter Altarbilder, mehr als ein Jahrhundert nach ihrer Entstehung, Van Eyck, Bosch, Tizian mit weitreichendem Kunstsinn umfassend. Beide Herrscher verlangten überdies Altarbilder und kostbare Miniaturen von niederländischen Meistern, die also fortfuhren, auf diesen Gebieten den Einheimischen den Rang streitig zu machen und mit den Italienern im Porträtfach wetteiferten. Ein Brüsseler Maler erhielt 1548 den Ehrenplatz in der großen Sacristei der Kathedrale von Sevilla, und zwar einer, der trotz 15jähriger Thätigkeit jenseits der Pyrenäen (1545—1560) dem italienischen Stil keinerlei Zugeständnisse machte: Peter Kempener (Pedro Campana) (1503—1580). Noch einige Jahre später that sich an derselben Stelle Ferdinand Sturm von Zieriksee hervor (Hernando Sturmio).

In Italien selbst war z. B. Memling in der Sammlung des Cardinals Grimani (Domenico) und in Bembo's Museum mit vorzüglichen Stücken vertreten (nach Aussage des Anonimo Morelliano). Scoreel, vom Studium Dürer's zu dem Raphael's übergegangen, war (1522—1523) mit der Aufsicht über die Anticaglien des niederländischen Papstes Hadrian betraut. Dass eines der Meisterwerke der nördlichen Miniatoren von dem eben genannten Cardinal mit 500 Goldgulden bezahlt worden war, wird Hollanda durch Clovius erfahren haben, der, wie gesagt, in des Venetianers Diensten gestanden hatte. Fraglich ist, ob er jenes schönste aller Breviere mit seinen 100 großen und unzähligen kleineren von Gerhard Horebout († 1540), Gossaert, Mabuse und anderen in Händen gehabt hat. Zu Rom sicher nicht, wo er, Dank seiner Intimität mit dem Macedonier, den Palast Grimani betrat; eher in Venedig, wohin es als Vermächtnis gekommen war (nach 1525).[1] — In den Jahren, welche

[1]) Woltmann—Woermann, II., 67—74; Schnaase, VIII, 289—293; Bucher, I., 236.

Hollanda in Italien zubrachte, gieng ein Niederländer die gleichen Wege, theoretisch und praktisch die italienische Kunst studierend, die Antiquitäten mit Begeisterung erforschend und selbst die schönen Wissenschaften nicht außeracht lassend. Ich meine Lambert Lombard, der gerade 1539 den Rückzug nach seiner Heimat Lüttich antrat. Da Reginald Pole, nach Ochino's Flucht, Vittoria Colonna's Gewissensrath geworden war, nicht allein, was Werkheiligkeit und Sola-Fides-Glauben betrifft, ist es nicht unmöglich, dass ihr portugiesischer Schützling mit dem zum Gefolge des Cardinals Angelicus gehörigen Nordländer in Berührung kam. Marten van Heemskeerck habe ich schon genannt. Und auch von Moor, Christoph von Utrecht, van der Straaten ist bereits im Lebensabriss die Rede gewesen.

Die Behauptung, man habe vor 1537 auf der ganzen Halbinsel nichts von italienischer Kunst neuesten Stils gewusst, bedarf der Einschränkung. In Spanien überwog gerade, im Gegensatz zu Portugal, in der Malerei der italienische Einfluss, und das seit langem. — Von den früheren Vorläufern, wie Gherardo Starnina (1354 bis um 1405) und seinem Aufenthalte am Hofe Johanns I. von Castilien, oder Dello Delli, der 1455 nach einem ruhm- und ehrenreichen Leben am Hofe Johanns II. in den Ritterstand erhoben ward, mochte Hollanda nichts wissen. Eher wird er von den Brüdern Giulio und Alessandro Notiz genommen haben, welche die Groteskenmalerei ihres Meisters Giovanni da Udine in Spanien einführten und, nachdem sie den Palast des Don Francisco de los Cobos in Ubeda (Jaen) ausgemalt hatten, auf Befehl des Kaisers zur Schmückung der Casa Real nach der Alhambra aufbrachen. Desgleichen von Biagio Pupini und Bartol. Ramenghi, Bagnacavallo, angesehenen Bolognesern, die im ersten Drittel des Jahrhunderts nach der Halbinsel berufen (wie durch neuerlich aufgefundene Contracte festgestellt ist)[1] und von dem ebengenannten Secretär Karls V. und Großcomthur von Leon beschäftigt wurden. Noch 1712 sah Palomino mit Wohlgefallen die Arbeiten der beiden Brüder in dem jetzt so arg mitgenommenen Tocador de la Reina, und andere in Madrid im Palast Alba. Das Schloss des Herzogs in Alba de Tormes, sowie das Jakobs-Hospital in Ubeda sollen

[1]) Conde de la Viñaza, Adiciones, III., 278—279.

weitere bemerkenswerte italienische Werke einschließen, die von Cean einem anderen Brüderpaare, Fabrizio Castello und Nicolaus Granello, zugesprochen werden. In Gemeinschaft mit ihrem Landsmanne Francesco da Urbino arbeiteten sie im letzten Drittel des Jahrhunderts im Escorial, während ihr Vater, Gianbattista Castello, il Bergamasco, mit Becerra im Madrider Schlosse malte und zu seiner Hilfe aus Genua den Giovanni Maria und Francesco Urbino herbeiholte, sowie für die Stucco-Arbeiten den Pietro Milanesi und den Vergolder Francesco de Viana. Wie man sieht, eine kleine Colonie italienischer Künstler zweiten und dritten Ranges, von deren Wirken und Können, außer dem Riesenbau von San Lorenzo, Madrid, Aranjuez, das Burgschloss von Segovia, das von Toledo, das Jagdschloss Pardo und die Alhambra Zeugnis ablegen; — und zwar innerhalb eines Zeitraumes von 50 Jahren, da Giulio und Alessandro 1530 in ihrer Heimat endeten, während il Bergamasco 1569 im Madrider Schlosse starb, Fabrizio und Urbino aber noch 1576 den Pinsel im Escorial führten, wo ihre gleichfalls italienischen Nachfolger bis 1584 am Werke blieben (Cean II. 228).

Mit ihnen am Platze waren noch Antonio und Vincenzo Campo, Luca Cambiaso, Pellegrino Tibaldi, Patrizio und Eugenio Caxesi, Bartol. und Vincenzo Carducci, zum Theile noch während der Regierung Philipps III. Unter drei Herrschern somit drei Generationen italienischer Künstler. Um die ermüdende Aufzählung abzubrechen, frage ich nur noch, ob die spanischen Nacheiferer italienischer Größen — Juan Fernandez Navarrete, der sich an Tizian anlehnende verkannte Stumme von Pamplona (1526—1579), den Lope de Vega so verständnisvoll gefeiert hat, und Juan de Juanes, Macip (1507—1579), das Haupt der Valencianer Schule, ein entschiedener Raphaelit, für Hollanda wirklich Unbekannte waren, oder der Erwähnung unwert?

Eine niederländische Strömung hatte sich jedoch, besonders im Mittelreiche, im 14. und 15. Jahrhunderte geltend gemacht, und war zu Beginn des 16. noch erkennbar. Wohlerhalten sieht man in der Santiago-Kapelle der Kathedrale von Toledo 14 Tafelgemälde auf Goldgrund, zu Seiten eines Reiterstandbildes des Apostels, mit Scenen aus der Passionsgeschichte und dem Heiligen-

leben, im Stile Van Eyck's, wenn auch hispanisiert, welche Kenner, wie Crowe und Cavalcaselle, an Peter Christus erinnern, — gemalt von Juan de Segovia, Pedro Gumiel und Sancho de Zamora, während Wandmalereien aus dem 14. Jahrhunderte im Stile Giotto's die Kapelle des heil. Blasius im Klosterhofe zieren. An denselben Peter Christus gemahnt eine Verkündigung, mit verschiedenen Heiligen, nebst den Bildnissen der Stifter, von Pedro de Cordoba (1475) in seiner Mutterstadt. In Salamanca derselbe Dualismus wie in Toledo. Im Chore ein Jüngstes Gericht nach niederländischer Art, aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Darunter mehrere Reihen Tafelbilder (55 im ganzen) mit Darstellungen aus dem Leben Christi und der Jungfrau, im Geiste der Fortsetzer Giotto's, während eine Bildergruppe in der Clemens-Kapelle, Fernando Gallego's unterzeichnet, mit der Madonna zwischen einem Christophorus und Andreas, den Einfluss Rogier's verräth (laut Crowe; nach Woltmann eher den Johann van Eyck's; Madrazo denkt an Dirck Bouts). Von diesem Spanier rühren auch Bilder in der Hauptkirche von Zamora her, ein Polyptichon mit 6 Gemälden, und ein unvollständiges mit verschiedenen Kirchenfürsten im Museum der Akademie zu Valladolid, wo unser portugiesischer Reisende gerastet hat. Auch weiter südwärts, in Sevilla, das er gleichfalls betreten hat, trifft man in der Kathedrale auf Malereien von Juan Sanchez de Castro und Juan Nuñez, eine Kreuzabnahme von Pedro Nunez, die sich wie Parteigänger der Van Eyck verhalten. Unter den bisher Genannten ist aber noch keiner von denen, welchen Spanien in seinem Künstler-Pantheon einen Ehrenplatz anweist, wie etwa Antonio del Rincon (bl. 1440—1450), ein Diener der katholischen Könige, der von den Florentinern lernte, oder Pedro de Aponte aus Zaragoza, der erste ihrer bestallten Hofmaler (1500) »so berühmt, dass es keine hervorragende Persönlichkeit in Spanien gab, die nicht von seiner Hand porträtiert zu sein verlangte.«

In Catalonien, Aragon und Valencia überwog naturgemäß der italienische Einfluss, wenn auch der vlämische nicht gänzlich fehlt. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrschten die Nachfolger Giotto's vor; in der zweiten treten Niederländer hinzu. Zu ihren Anhängern zählte Luis Dalmau als der bedeutendste: Sein kostbares »Madonnabild der Rathsherrn« für

die St. Michaelskirche (1445) hatte weitreichenden Ruf. Man rechnet es zur Schule Van Eyck's. In Valencia nahmen den ersten Rang zwei Altartafeln in der Kathedrale, von Pablo de Aregio und Francesco Napoli, Schülern Lionardo's und Fra Bartolomeo's, ein, die ihr Werk 1506 beendeten.

Damit wäre das wesentlichste katalogisiert. Ich übergehe geflissentlich Dutzende von minder hervorleuchtenden Namen (aus der Periode vor 1500). Die klaren und ergiebigen Inschriften darin, mit Namen und Daten, kennzeichnen übrigens deutlich den Unterschied zwischen hier und dort. In Portugal lauter Ungenannte, zweifelhafte Daten, nichts als Unsicherheit. Bei den Spaniern das Bewusstsein ihres Wertes, die selbstbewusste Sprache des Künstlers, Aufträge selbst von Bürgern.

Nein, Hollanda hatte Unrecht, als er, um nicht durch den Hinweis auf Portugal zu verletzen, so oft das allgemeinere Spanha anwendete, und beide Länder einander gleichstellte. Er hätte die Augen nicht schließen sollen gegen das, was er nicht sehen wollte. Weil er es that, verdient er den Tadel, Spanien ungenügend gekannt und gewürdigt zu haben, entsprechend dem Kraftwort, das er selber übrigens einmal Clovius gegenüber fallen lässt: von Spanien weiß ich nichts. (de Spanha não sei nada.) Es bleibt also dabei; nur die wenigen in Italien bekannten, Michel Angelo nachstrebenden Spanier sind Vertreter der Antike, zur Sonne fliegende Adler: Berruguete, Machuca, Siloe, Ordoñez. —

* * *

Nach diesem Rundblick kehren wir noch einmal nach Portugal zurück. Gab es dort Maler, die vor 1538 dem neuen Bekenntnis anhiengen?

In Belem befinden sich die bedeutendsten Hervorbringungen portugiesischer Renaissancemalerei: im Refectorium, auf dem Podest der Haupttreppe und besonders im Chor, der, wie gesagt, 1551 vollendet war. Die endgiltige Beisetzung des 1557 gestorbenen Johann III. konnte jedoch erst 1572 stattfinden. Einige davon haben sich früher im Kreuzgang befunden. Im allgemeinen erklärt man sie für Arbeiten von Gaspar Dias, Campello, Christovam Lopes (1516—1594), — Guarienti, der Herausgeber der portugiesischen Artikel aus Orlandi's »Künstler-A-B-C«, will

in den von ihm restaurierten Tafeln die Daten 1520, 1534, 1540 gelesen haben. Alle späteren Kunsthistoriker, wie Taborda und Volkmar-Machado, schließen sich ihm an. Auch der polnische Graf hat selber nicht nachprüfen können. Später hat man dann von Dias und Campello und dazu noch von Fernão Gomes, Francisco Vanegas, beziehungsweise auch von Reinoso, und Bras d'Avellar behauptet, sie seien zu Rom bei Michel Angelo und Raphael in die Lehre gegangen, und zwar als Boursiers König Emanuel's (oder Johann's III.). Die Entsendung von Kunsteleven ist an und für sich durchaus nicht unwahrscheinlich. Doch fehlt zunächst der Beweis. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts ward davon gesprochen, wie von einer historischen Tradition in einem handschriftlichen Tractat über das Alter der Malerkunst von Felix da Costa Meesen († 1712).[1]) Außerdem ist einer der Maler, Campello, als die Werke noch unberührt dastanden, lobend genannt worden.[2]) Heute sind nur restaurierte Tafeln vorhanden, die nicht mehr als die Folgerung zulassen, dass ihre maßvoll manierierten Schöpfer im 16. Jahrhundert das Malen von irgendeinem großen italienischen Meister gelernt haben — wahrscheinlich von einem der Nachahmer Michel Angelo's. —

Schwer ins Gewicht fällt jedenfalls, dass in den Schriftstücken, welche im Laufe dreier Jahrhunderte über den Florentiner zum Vorschein gekommen sind (so viel mir bekannt ist), sich keine Spur jener Portugiesen findet. Auch in den Documenten zur Kunstgeschichte nicht, welche Juromenha dem Verfasser der »Arts en Portugal« zur Verfügung stellte, noch auch in den seither ans Licht gezogenen. Ob man wohl in der Anspielung auf einen portugiesischen Diener Michel Angelo's, welche in den Dialogen vorkommt, eine Bestätigung der Legende finden darf? Hollanda's Schweigen über sie ist natürlich nicht beweiskräftig. Er übergeht,

---

[1]) Antiguidade e nobreza da pintura 1696. — Cyrillo benützte 1823 diese Handschrift. Dann blieb sie verschollen. Neuerdings soll sie in Lissabon wieder zum Vorschein gekommen sein.

[2]) Der große Schriftsteller D. Francisco Manoel de Mello erwähnt um die Mitte des 17. Jahrhunderts im »Hospital der schönen Wissenschaften« den Campello als hervorragendsten portugiesischen Vertreter der Malerkunst. — Doch nicht einmal sein Vorname ist gesichert. Die einen nennen ihn Antonio, die anderen Manoel. Die in Frage stehenden Bilder werden beliebig dem Diaz, Reinoso, Avellar oder Campello zugesprochen.

wie wir wissen auch andere Namen, als die der Meister von Belem.

Was unserem orthodoxen Bekenner der vitruvianischen Lehre an den portugiesischen Bauwerken und den sie schmückenden Sculpturen missfällt, ist dasselbe, was er an den Malereien tadelt: die Willkür, mit der man an der »Pragmatik« rüttelte und individuellen Launen folgte, sowie das Übermaß von zwecklosen Einzelnheiten. »Die Werkmeister begnügen sich mit so viel oder wenig von der Kunst, als sie brauchen, um davon zu leben. Sie wissen nichts von Symmetrie und Proportion. Ihre Maße sind falsche. — Sie halten die Säulenordnung nicht ein, sie meißeln in dieselben was ihnen in den Sinn kommt. Sie füllen ihre Friese mit Seraphinen, wie die Maler ihre Altarbilder mit Pfeilern und Laubwerk, denn die einen ahmen die anderen nach.« Und dergleichen mehr. [1])

Aus dem weiter oben angeführten Satze über Hollanda's Eindrücke bei der Heimkehr müsste man schließen, der Umschwung zum Classicismus habe sich auch auf diesem Gebiete erst 1538—1548 vollzogen. Nur bedingungsweise ist auch das richtig, selbst wenn man exclusiv an die Hochrenaissance denkt. Das Eindringen des neuen Stils manifestierte sich schon einige Jahrzehnte früher, zuerst in Einzelstücken. Man begann mit Flickwerk an älteren, ganz- oder halbfertigen Bauten. In die ersten Decennien des 16. Jahrhunderts fallen bereits Grabmonumente (Sarcophage mit ruhenden oder knieenden Statuen), Begräbniskapellen, Eingangsthüren, Fenster, Emporen, Altäre und Kanzeln. Der Zeitraum von 1520—1540 ist dann reich an derartigen Denkmälern. Einige sind von hervorragender Schönheit und Reinheit, zwar reich ornamentiert, aber durchaus discret in der Verwendung der Säulen, seit 1525 ohne Anklänge an das Manoëlinische. Bestimmte Daten sind 1522, 1525, 1527, 1529, 1535, 1536, 1537.

Der Schritt von hier bis zu einem etwas größeren Ganzen — Klosterhöfen, Capitelhäusern, Chorkapellen, Refectorien, Chorgestühlen, Sacristeien — und von da bis zu vollständigen, in Anlage und Ausführung durchweg harmonischen Renaissancebauten — Gotteshäusern, Klöstern, Schulen, Palästen, Festungen — folgt rasch. Von 1536 an häufen sich die Daten sowohl in Lissabon und

---

[1]) Kritische Bemerkungen über die zeitgenössischen Architekten finden sich z. B. Pint. *f. 1, 28, 29, 78 v., 80.*

Umgebung, als in Evora und Coimbra. Inschriften, wie in der Gnadenkirche zu Evora, sind leider selten. Daten, wie im Camposanto, nicht so sehr. — Hollanda hatte sich also wahrscheinlich vor der Reise nicht genügend umgesehen. Mit Bezug auf Spanien, das auch hier dem Nachbar vorausgieng, im Anfang aber vornehmlich Italiener herbeirief, mögen folgende Aufzählungen genügen: in Valladolid das Collegium von Santa Cruz, eine Gründung des großen Cardinals Don Pedro de Mendoza, noch im 15. Jahrhundert († 1495); in Toledo (nächst dem Grabmal dieses Cardinals in der Kathedrale) ward 1504—1514 das heilige Kreuz-Hospital durch Henrique de Egas, den Lehrer und Schwiegervater von Covarrubias errichtet. 1527 entstand der Palast Karls V. neben der Alhambra durch Machuca und Berruguete; 1529 die Kathedrale zu Granada durch Diego de Siloe; 1531—1534 in Toledo die Kapelle der Neuen Könige durch Covarrubias — rühmenswerte Schöpfungen, deren Geschichte Llaguno und Caveda geschrieben haben, während die prächtigen »Baudenkmäler« und das »Alterthümer-Museum« das nöthige Anschauungsmaterial liefern.[1]) Von den Bildhauer-Arbeiten handelt Araujo-Gomez.[2])

Ob Berruguete in Portugal gewirkt hat, bleibt noch zweifelhaft. Sicher ist, dass ein anderer Meister von Spanien herüberkam. Juan de Juni (1501—1572, oder 1573 laut Viñaza II. 317) errichtete hier in Porto 1530—1531 den bischöflichen Palast für D. Pedro Alvarez da Costa, der später die Mitra von Leon und Osma trug, ein in allen drei Künsten, besonders aber als Bildhauer sehr tüchtiger, von den spanischen Sachkundigen geschätzter Meister und Lehrer zahlreicher Schüler. Gleichviel ob er Italiener von Geburt war (wie Cean glaubte), aus Valladolid stammte, wie derselbe Gelehrte später annahm, oder ein Niederländer, welche Ansicht Palomino vertritt, unbedingt war er ein auf der Halbinsel

---

[1]) Von Bauwerken, welche in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Südspanien von italienischen Meistern geschaffen wurden, handelt Justi in den Preuß. Jahrb. XII. und XIII. Ebenda auch über Machuca's Kaiserpalast zu Granada. (Anfänge der Renaissance in Granada, XII., 173. Der Baumeister des Schlosses La Calahorra, XII., 224.)

[3]) D. Fernando Araujo Gomez: Historia de la escultura en España. Madr. 1885. — Ein wichtiges Capitel zur ital.-span. Renaissanceplastik schrieb mit gewohnter Meisterschaft der Bonner Gelehrte: Lombardische Bildwerke in Spanien. (Preuß. Jahrb. XIII., 3 und 68.)

thätiger Anhänger Michel Angelo's. Hier sei daran erinnert, dass Hollanda 1548 auf der Wallfahrtsreise nach Santiago zweimal in der Dourostadt rastete

> Im treuen Städtchen, wo, gemäß der Sage,
> Der ew'ge Name Portugals entstand. —

Zum Schluss will ich im Zusammenhang einiger Bestellungen Johanns III. bei italienischen Künstlern gedenken, auf die zum Theile im Obigen schon hingewiesen ward, zum Schluss deshalb, weil sie unausgeführt blieben und darum ohne Einwirkung auf die portugiesische Kunst. Zuerst ein Gebäude, welches Kunde von der Herrlichkeit des neuen Glaubens geben sollte, und zwar ein Palast in der Hauptstadt selbst, deren Armut an ausdrucksvollen Prunkhäusern den venezianischen Gesandten Tron und Lippomani noch 1580 auffiel.[1]) Johann III. erbat und erhielt aus Rom vom Cardinal Gaddi (im September 1550) das Modell zu einem Palast, der mit den schönsten in Italien in Wettbewerb treten könnte. Wo haben wir ihn zu suchen und wer ist sein Schöpfer? Darf man an den Palast von Enxobregas (Xabregas) denken, den Johann III. thatsächlich begonnen, aber eben nur begonnen hat? Der Leser weiß, dass Hollanda ihn 1571 als den besten in Portugal bezeichnete, wiederholt der langen Besprechungen gedenkt, die er mit dem König darüber gepflogen, und in Sebastian drängte, den durch das Ableben des Königs unterbrochenen Bau zu beenden, wie auch, dass er sich erbot, die Cartons zur Ausmalung zu liefern. Den Namen des Architekten nennt er nicht und spricht

---

[1]) In dem von Herculano übersetzten Reisebericht (Opusculos, VI., p. 121) heißt es ausdrücklich: »Obwohl Lissabon eine so ansehnliche und volkreiche Stadt ist, besitzt sie nicht einen einzigen Palast, von Adeligen oder Bürgerlichen, der um der verwendeten Materialien willen Beachtung verdiente; und was die Kunst der Architektur betrifft, so kann man nur sagen, dass sie umfangreiche Gebäude in sich schließt. Doch schmückt man dieselben mit überaus schönen Wandteppichen und Atlas- oder Damaststoffen im Winter, im Sommer aber mit reich vergoldeten Ledertapeten, die in der Stadt selbst hergestellt werden, so dass sie ganz prächtig aussehen.« — Der Berichterstatter über die Reise des Legaten Michael Bonelli (Cardinal Alessandrino), Giovanbattista Venturino hatte ein wenig früher (1571) die Neustraße um ihrer Schönheit und vornehmen Gebäude willen gepriesen. Doch sah er sie gleichfalls im Schmucke flämischer Arras-Teppiche und indischer Seidendecken (Opusculos VI., 83), deren Zahl und Pracht ihn tagtäglich von neuem in Staunen versetzte.

nicht einmal aus, ob es sich um einen italienischen Plan handelt, so dass meine Frage ohne Antwort bleibt. — Für das Modell — ob es nun das von Xabregas oder ein anderes war — möchte ich an Jacopo Sansovino denken. Erstens weil der Name Sansovino in Portugal bekannt war, seit der ältere Träger des Namens, Andrea Contucci del Monte Sansabino oder Sansovino, von Johann II. aus den Gärten Lorenzo's des Prächtigen berufen worden war und hier in neunjähriger Thätigkeit (1491—1500), von der die letzten noch unter Emanuels Regierung fallen, viele bis heute merkwürdigerweise unermittelte Bauwerke und Sculpturen geschaffen hatte. Seinen berühmtesten, nach ihm benannten Schüler, oder doch Werke von ihm, hatte Hollanda in Venedig, wo jener seit 1527 dem sich um Tizian und Aretino gruppierenden Künstlerkreise angehörte, gesehen und bewundert. Er spricht ausdrücklich z. B. von der (damals freilich noch unfertigen) Bibliothek von San Marco. Zum dritten stand Jacopo aber in Beziehungen gerade zu den Gaddi, jener großen Florentiner Familie, die, gleich den Chigi, Strozzi, Ridolfi, Altoviti, nachdem sie durch ihre Bankhäuser zu Macht und Ansehen gelangt waren, in hochherziger Weise die Künste förderten. Ihr Palast in Rom ist gerade sein Werk. Zum vierten aber meine ich, Hollanda's Beschützer habe Sansovino dem Jüngeren noch einen anderen Auftrag zugewiesen. Das »Grabmal von sehr großer Arbeit für den König von Portugal«, von dem Vasari spricht (Vasari-Milanesi VI. 58) und bei dem als Auftragvermittler andere, den Künstler beschützende Plutokraten aus der Via de' Banchi dienten, die Bartolini, glaube ich nämlich auf Johann III. beziehen zu müssen. (S. Beilage IV. und V.) Beide Aufträge würden in den Zeitraum 1542—1550 fallen. Wie im letzteren Falle bestimmt, so wäre es wahrscheinlich auch mit Bezug auf den ersten bei den grandiosen Modellen geblieben, die des Königs idealem Sehnen entsprachen, zu den materiellen Möglichkeiten aber in unüberbrückbarem Gegensatze standen. (S. Beilage V., VI. und VII.)

Das Gleiche wird von dem Werke gelten, dass er von Michel Angelo zu besitzen wünschte und hoffte — jener Pietà oder, wie der portugiesische Gesandte in Rom sich ausdrückt, jener Lieben Frau der Barmherzigkeit (Nossa Senhora da Misericordia), von der in der Text-Erläuterung 15 die Rede sein wird. Nur dass in diesem Falle nicht der Geldmangel, sondern des

Meisters Säumigkeit im Erfüllen von Versprechen die Schuld an der Nichtausführung getragen zu haben scheint.[1])

Ausgeführt ward hingegen ein Werk der Kleinkunst, das sich bis zum heutigen Tage erhalten hat, ein kostbarer Degen von der Hand Benvenuto Cellini's, mit welcher Johann III. den Sieger im Schmalkaldischen Kriege Maximilian Grafen von Büren († 1548) beschenkt hat.[2])

Von diesen Aufträgen musste Hollanda wissen. Vielleicht sind sie auch nicht die einzigen gewesen. So viele ihrer aber auch waren, sie konnten ihm nicht genügen. Denn er begehrte Arbeit für sich selbst — Arbeit, durch die er beweisen wollte, dass er seine Mission als Reformator zu erfüllen imstande war, Größeres zu leisten vermochte, als die Werkmeister und Steinmetze und Farbenreiber um ihn, über die er so hart aburtheilte, weil sie, mit seinem Riesenabgott gemessen, sich wie Pygmäen ausnahmen. Die ausschließliche Begünstigung des neuen Stils in Strenge und Reinheit, wie er sie verlangte, das raschere Tempo, die großartigeren, ein Ganzes bildenden Unternehmungen, sie erforderten Menschen von weiterem Blick, energischerer Spannkraft und besonders auch andere Mittel, als das an Erschöpfung leidende kleine Mutterland sie bieten konnte. Aus dem, was er sagt, und dem, was er verschweigt, geht hervor, dass er in Italien den richtigen Maßstab für portugiesische Verhältnisse ver-

---

[1]) In Italien selbst war noch unter Alfons V., also vor 1483, zum Theil mit portugiesischem, zum Theil mit burgundisch-portugiesischem Gelde für den 1459 zu Florenz verstorbenen Cardinal Don Jaime de Portugal, einer hehren Gestalt von sittlicher Größe aus dem Mannesstamme von Aviz, ein herrliches Grabdenkmal durch Antonio Rosellini geschaffen worden. — Zu Anfang des 16. Jahrhunderts hatte Cardinal D. Jorge da Costa († 1508) in Rom an dem Palast Fiano (heute Buoncompagni-Ottoboni), der damals für den schönsten in Rom galt, so stark gebaut, dass nach ihm der nahestehende Marc-Aurelsbogen Arco di Portogallo hieß. Er liegt in S. Maria del Popolo begraben in der von ihm gegründeten, hervorragend schönen Kapelle der heiligen Katharina. — Vgl. die Inschrift in von Reumont, Geschichte Roms, III., 1., 573; Cicerone, 4. Auflage II., 143 und 384. — Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, VIII., 157. — Über die Bibel Johanns II. s. Beilage I.; über den Carton Lionardo's zu flandrischen Decken s. Beil. II. und III.

[2]) Aus dem Besitze des Siegers im schmalkaldischen Kriege (Maximilian von Egmond) gieng der Degen in die Hand des Markgrafen von Brandenburg Albrecht Achilles über. Später übernahm denselben das National-Museum zu München aus der Ansbacher Sammlung.

loren hatte. Er mochte die weltumspannende Macht der vielnamigen Colonialherrscher im Sinn haben, die sich Herren von Algarve diesseits und jenseits des Meeres, Herren von Guiné, der Schiffahrt, Eroberung und Kauffahrtei von Äthiopien, Arabien, Persien und Indien betiteln durften. Im Umgang mit wirklich Großen ward ihm zumuthe, als sei er ihresgleichen. Er täuschte sich, wie über seine Umgebung, so über seine Begabung. Diesen Irrthum hat er büßen müssen. Man wandelt ebensowenig ungestraft unter Palmenträgern, wie unter Palmen. —

Beilagen.

I. Zur Miniaturmalerei in Portugal.

Ergänzungen zu dem kurzen Abschnitt, welchen B. Bucher (Geschichte der technischen Künste, I., 263) diesem Gegenstand widmet, finden sich in der Einleitung, welche F. Denis für das 1873—1877 veröffentlichte Messbuch des Estévam Gonçálves Netto geschrieben hat. Doch ist darin nicht alles in Ordnung, besonders nicht, was die beiden Hollanda betrifft.

1. Die siebenbändige Biblia de Belem. Die mehrfach ausgesprochene Behauptung (Bucher, I., 257; Vasari-Milanesi, III., 235; Haupt, I., 15; Lützow, N. F., II., 43), diese prachtvolle Bibel sei ein Gegengeschenk des Papstes Julius II. (1503—1513), an König Emanuel (1495—1521) für das erste indische Gold, ist so eitle Sage wie die andere, Leo X. (1513—1521), habe dieselbe für die von Tristão da Cunha in Rom 1514 überreichten exotischen Gaben dem portugiesischen Herrscher darbringen lassen. An dem kostbaren Werke (Junot entführte es 1810 nach Paris, Ludwig XVIII. zahlte ihm 50.000 Francs und gab es der portugiesischen Regierung zurück) war der letzte Pinselstrich gethan, nach portugiesischen Berichterstattern im Stile Verrochio's und Perugino's, und es war mit den Insignien Emanuels und seiner spanischen Gemahlin geschmückt (in Band V und VII), bevor Vasco da Gama zwischen dem 29. August und 18. September 1499 von seiner ersten Fahrt zurückkehrte, ja schon als er dieselbe antrat (8. Juli 1497). Das erste Edelmetall — die 1500 Gold-Metical, welche der tributpflichtige Herrscher von Quílva ausgeliefert hatte — ward erst von der zweiten Indienfahrt heimgebracht (1502—1503), diente ausschließlich zur Herstellung einer

Monstranz, der Custódia de Belem, für das Nationaldenkmal und durch den Goldschmied Gil Vicente (von 1503—1506). Berichte über die Auffindung des Seeweges und Geschenke an die Päpste wurden 1505 und 1514 übersendet, wie in der Einleitung mehrfach erwähnt ward. Hingegen kann an dem Verweis des Werkes in die Werkstatt des Vespasiano de' Bisticci, und zwar unter die Ägide des Florentiner Miniators Attavante,[1]) etwas Wahres sein. Mit Einschränkung jedoch. Die beiden ersten Bände wurden, noch unvollendet, im Februar 1495 dem König Johann II. vorgelegt, und zwar zum Kauf, der für 6666 Gold-Justos (zu 600 Rëis) vereinbart ward. Das hat schon 1839 der Abbade de Castro in seinem Brief an Sallustio nachgewiesen und 1860 in seiner Notiz über einige illuminierte Bücher wiederholt, in einer Weise, die freilich für Zweifel immer noch Raum übrig lässt, da das Original-Document, auf welches sich die unter den Mönchen von Belem überlieferte Nachricht stützt, nicht gefunden worden ist. Die Vollendung der Probebände und die Ausführung des Ganzen gieng schnell, ohne Störung durch den Thronwechsel in Portugal von statten. Der erste Band ward am 11. December 1495 in Florenz beendet von Sigismundo de Sigismundis aus Ferrara, der bekanntlich bis 1490 für Matthias Corvinus thätig gewesen war. Den zweiten stellte noch in demselben Jahre Alessandro Verzano fertig; der dritte enthält nur die Zahl 1496 und die Initiale A; der letzte besagt: Floren. Man. pinxit hoc opus Florentiæ A. D. 1497, M. Julii. Außerdem kommt das Monogramm S. C. vor. Vielleicht Sernigi Clemente? Im Jahre 1501 waren alle sieben Bände schon in Lissabon, wo sie in des Königs Schatzkammer aufbewahrt wurden. Erst 1517 wurden sie testamentarisch durch Emanuel seiner Neugründung, dem Hieronymiten-Kloster in Belem, geschenkt. Jetzt befinden sie sich im Staatsarchiv. Der lateinische Text ist der von Nicolas de Lyra glossierte, dessen Bildnis nicht fehlt. Dass Hollanda (Pint. *f.* 179 *v.*) an dies Werk denkt, wo er in der Miniatorenliste an zweitletzter Stelle denjenigen erwähnt, welcher einige aus Italien gekommene Bücher illuminierte, die der König seligen Angedenkens dem Belemkloster schenkte,

---

[1]) Vgl. Zeitschr. f. bild. K., N. F., II., 43.

ist kaum zu bezweifeln.[1]) — Den Buchmalern bei Hofe waren darin glänzende Proben des neuen Stils geboten.

2. Leo X. sandte thatsächlich durch Tristão da Cunha an Emanuel ein kostbares, illuminiertes Werk, doch keine Bibel, sondern ein Brevier (Livro de Horas); der König aber schenkte dasselbe seinem Oberzeugwart D. Alvaro da Costa mit dem Bedeuten, ein Majoratsgut daraus zu machen, was auch geschah. Einem Nachkommen des Beschenkten, dem Herzog von Albuquerque, und später seinem Bruder, dem Grafen von Mesquitella, gehörte es noch 1894. Ob der noch unermittelte M. Vincenzio (der in Hollanda's Liste ohne nähere Angaben den drittletzten Platz einnimmt) etwa darin als ausführender Meister genannt ist, bedarf der Ermittelung.

3. S. M. der König von Portugal besitzt ein anderes Livro de Horas, das 1895 in der Kirchenkunstausstellung zur Schau gestellt ward. Eine genaue Beschreibung davon lieferte Ramalho-Ortigão im Catalogo da Sala de Sua Magestade El-Rei (Lissabon 1895). Man bezeichnete es früher als Livro de Horas de D. Manoel. Vielleicht mit demselben Rechte, mit dem wir die siebenbändige Bibel Johann II. zuweisen müssen: als erstem Auftraggeber. Auf seinen Befehl muss begonnen sein, was erst unter seinem Nachfolger vollendet wurde. Eine Inschrift der ersten Seite bezeugt nämlich, dass 1517 damit angefangen ward. Doch muss noch 1538 die Arbeit daran fortgedauert haben, wie gewisse, als Schmuck angebrachte Darstellungen von Gold-Portugalösern aus diesem Jahre beweisen. Ein Blatt zeigt den Lissaboner Uferpalast, ein anderes ein Königsbegräbnis, das man auf Emanuel bezieht. Die meisten unter den 58 Bildern zeigen unverkennbar portugiesische Landschaften, Geräthschaften, Sitten und Menschen im vlämischen Stile. Verschiedene Hände sind zu unterscheiden. Mehrmals sind italienische Muster benützt, polychrome Miniaturen überwiegen, einige Blätter sind aber in der Schwarz-weiß- oder Camaïeumanier hergestellt, deren Einführung in Portugal unser Autor für seinen Vater in Anspruch nimmt. Dass beide Hollanda, Vater wie Sohn, daran gearbeitet haben, erst der Vater für Emanuel, dann der Sohn für Johann III., ist jedenfalls möglich. (Vgl. Des. *38 v.*)

[1]) Die Klosterbibliothek besaß auch einen illuminierten Band, der 13. December 1494 vollendet war: die Opera Magistri Sententiarum.

4. In diesem Brevier dasjenige zu suchen, welches Damião de Goes zwischen 1530 und 1545 in Antwerpen durch Simon von Brügge herstellen ließ und der Königin Katharina schenkte, wäre gänzlich unangebracht, wie schon die Jahreszahl 1517 außer Zweifel stellt. Den portugiesischen Localcharakter hätte derselbe auch dann nicht so vorzüglich treffen können, wenn die Zeichnungen (wie für die Genealogie) an Ort und Stelle von Antonio de Hollanda hergestellt und unter des Auftraggebers persönlicher Aufsicht von dem Meister in Flandern nur coloriert worden wären. Auch enthalten Goes' Briefe und Aussagen nichts auf diesen Thatbestand Hinweisendes. Das Livro de Horas da Rainha D. Catharina, das Hollanda gekannt haben muss, darf also zunächst als verschollen bezeichnet werden. Eines in der Torre do Tombo, das unter diesem Namen berühmt ist, gehört der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an und befand sich schon vor 1433 im Besitze des späteren Königs D. Duarte. Eine alte lateinische Inschrift mitten im Bande gibt darüber Auskunft.

5. Von den beiden Hollanda kann nächst Nr. 3 das Livro de Horas de D. Leonor herstammen. Es befindet sich heute in der Nationaldruckerei, stammt aus dem Mutter-Gotteskloster, der Gründung Eleonorens, und war eine Schenkung von ihr. Nachrichten über dies Kleinod, sowie die Reproduction eines Schwarz-weißblattes mit aufgesetzten Goldlichtern und breiter Umrahmung findet der Leser in der Zeitschrift A Arte Portugueza, I., S. 12—14 und 41 und 42 mit einem Aufsatz von D. José Pessanha: As Horas da Rainha D. Leonor. — Vgl. Des. *38 v.*

6. Elf Pergamentblätter, welche die Verbindungen zwischen den Herrscherhäusern von Spanien und Portugal veranschaulichen, kamen 1848 durch Kauf von Lissabon nach dem Britischen Museum (Port. Drawings 12.531), wie ausführlich bei Figanière (Catal. dos Mss. Port. no Mus. Brit., Lond. 1853, S. 268—276) auseinandergesetzt ist. — Bei Herstellung derselben handelte es sich um einen directen Auftrag des reichsten unter den Söhnen Emanuels; die Zeichnungen wurden in Portugal geschaffen, nach Flandern geschickt, dort vom portugiesischen Gesandten dem Meister Simon von Brügge (o mór homem d'aquella arte que havia em toda a Europa por nome Simão,

morador em Bruges, no condado de Flandres) zur Colorierung übergeben und giengen, sobald sie fertig waren, nach Lissabon zurück. Das geht aus den Briefen des Mittlers deutlich hervor. Zwei davon haben sich erhalten. Sie ruhen im Staatsarchiv (Corpo Chronologico, I., 45, Nr. 107 und 113). Abgedruckt stehen sie bei Joaquim de Vasconcellos, Damião de Goes, Novos Estudos, Porto 1897, p. 111—113. Datiert sind sie vom 22. und 28. August 1530, Antwerpen. Die Fertigstellung des kostbaren Werkes verhinderte der Tod des Auftraggebers (1507—1534), d. h. des im Text mehrfach als ersten Gönner Hollanda's erwähnten Infanten Ferdinand. — Woher Bruno Bucher (I., 262) die Nachricht hat, Maria von Aragon und Castilien (?) habe es für einen D. Fernando bestimmt, ist mir unklar. Jedenfalls ist sie unrichtig. Jener Name kann übrigens die Mutter des Infanten — eine Tochter der katholischen Könige — bezeichnen. Sie starb aber schon 1519. Richtiges in der Biographie Nationale de Belgique, II., 155, s. v. Bening, und in Meyer's Allgem. Künstlerlexikon, III., 535.

Goes schreibt das erstemal: »Mit dieser Flotte übersende ich die Gegenstände, die in Euer Hoheit Memorandum erbeten wurden, d. h. diejenigen, welche sich auftreiben ließen. Die Tapisserien habe ich sämmtlich in Auftrag geben müssen, weil nichts vorräthig war. Die zwölf Monate werden nach den Mustern ausgeführt, welche Ew. Hoheit angeben. Doch werden besagte Muster mehr kosten, als mir zunächst zur Besorgung zugestellt ward, weil Ew. Hoheit verlangt, dass die Muster, sobald die Arbeit fertig ist, vernichtet werden. Dafür berechnen die Teppichwirker fünf (Scudi?) mehr, als wenn sie die Muster behalten. Soviel mehr wird also jedes der »Tücher« kosten, doch hoffe ich, sie werden derart ausfallen, dass Ew. Hoheit Freude daran hat. Die Muster werden nämlich von der Hand des vorzüglichsten Arbeiters hierzulande hergestellt, der das Nöthige davon fortnimmt und hinzufügt. (?)

Auch die 12 Tapisserien habe ich bestellt; desgleichen die Thürvorhänge und die Kissen. Als Angeld habe ich fast 100 (scud. gross.) bezahlt.

Die Rechnung der angeschafften Gegenstände mit den Preisen übersende ich an Charles Anriques, den Schatzmeister des Prinzen. Das illuminierte Blatt ist recht hübsch gerathen;

die Schrift ist jedoch nicht so gut wie gewöhnlich; der alte Schreiber ist nämlich unlängst gestorben; der jetzige ist sein Sohn, kommt jenem aber lange nicht gleich; doch gibt es niemand hier, der es besser verstünde als er.

Das andere Buch wird er schicken, sobald es geschrieben ist, illuminiert sind die Blätter bereits. Sobald es geschrieben ist, sende ich es sofort.

Meister Simon habe ich dahingebracht, sich aller Arbeiten zu entledigen, die er vorhatte, und keine andere Bestellung zu übernehmen, da, wie ich ihm sagte, was er an diesem Buche für Ew. Hoheit zu thun bekommt, mindestens für zwei Jahre hinreicht. Er erwartete jetzt mindestens 2, 3 oder 4 Blätter, und weil nur eines gekommen ist, ist er sehr unzufrieden mit mir. Ich halte ihn mit Worten hin; Ew. Hoheit müssen aber wissen, dass, wenn er sich erst auf andere Arbeiten einlässt, unser Buch niemals fertig wird. Darum sehe Ew. Hoheit zu, wie dort verfahren wird. Besagtes Blatt kam an einem Ende ganz durchfeuchtet und vom Wasser verdorben an. Abhilfe soll geschaffen werden, so gut es geht. Unser Herrgott vermehre Ew. königliche Hoheit Lebenstage und Lage. Aus Antwerpen, am 20. des Monats August 1530. — Damyam de Goes. — Für den Herrn Infanten Dom Fernando. — Aus Flandern.«

Das zweitemal heißt es:

»Durch einen Courier, der vor 22 Tagen in Antwerpen eintraf, erhielt ich ein Schreiben von Ew. Hoheit, in welchem mir befohlen ward, nur die Tapisserien mit den 12 Monaten in Auftrag zu geben; die übrigen seien nicht mehr nöthig. Wie ich Ew. Hoheit schon mit der Flotte geschrieben, hatte ich gleich nach Empfang der Briefe sowohl die 12 Monate, als auch die 12 großen Tücher nebst den Thürvorhängen und Kissen in Arbeit gegeben und daraufhin fast 100 Scudi Angeld gezahlt, so dass es nicht mehr thunlich ist, sie abzubestellen. Ich glaube bestimmt, dass Ew. Hoheit, sobald dieselben besichtigt werden können, froh darüber sein wird, das Geld verausgabt zu haben; denn die Muster, wonach sie hergestellt werden, habe ich schon gesehen, und sind dieselben sehr hübsch. Mit dieser Flotte schicke ich die erbetenen Gegenstände; desgleichen ein Blatt von den Miniaturen, das den Anfang des Buches bilden soll, und ferner eines der illuminierten Bücher. Das andere folgt

später, weil es noch nicht fertig geschrieben ist, die Miniaturen dazu habe ich bereits in Händen . . . . Amsterdam, 28. August 1530.«

Man vergleiche noch Goes, Chronica de Dom Manoel, Theil II., Cap. 19. — Den portugiesischen Zeichner nennt der Chronist nicht bei Namen. Das thut jedoch Francisco, wie aus der nachfolgenden Beilage (II) ersichtlich ist. Bei seinem ersten Herrn, dem Infanten Ferdinand, und im Vaterhause muss er die Genealogischen Tafeln gesehen haben. In den Künstlerlisten (Pint. *179 v.*) erklärt er Simon für den anmuthigsten unter den Flamändern, was Farbengebung und Landschaftliches betrifft. (Cf. ib. 86 *v.*) Vgl. auch Erläuterung 159.

7. Noch eines für Portugal bestimmten, reich illuminierten Werkes sei kurz gedacht, obgleich es niemals seinen Bestimmungsort erreicht hat, des Buches der sieben Messen von Pierre de la Rue. Margaretha von Österreich die Ältere bestellte die Miniaturen dazu im Jahre 1530 als Geschenk für die portugiesischen Könige bei Gerhard Horebout. Pensez à Marguérite sollten die das Titelblatt schmückenden Blumen ihnen zurufen. Der Tod der Schenkerin ist Schuld daran, dass es zurückbehalten wurde. Heute befindet es sich in Brüssel. — S. Joaquim de Vasconcellos, Ensaio sobre o Catalogo de Musica de D. João IV. p. 30, u. Fétis, Mus. Belg., Brüssel 1848, Bd. I., 117.

II. Zu Raphael's Teppichen und den portugiesischen Pannos de ras.

Graf Raczynski legt unserem Francisco eine, die Raphaelischen Teppiche betreffende Bemerkung in den Mund, die einer groben Unwahrheit zum Verwechseln ähnlich sieht. In einem Exemplar der zweiten Vasari-Ausgabe (1568), welches der Lissaboner Nationalbibliothek angehört, steht im Leben Raphael's (Bd. I., 83 = Milanesi IV. 369) folgende Aussage in des Malers eigener Niederschrift: Esta Tapeçaria foi o Bolonha fazer a frãdes quãdo cõpetio cõ o Desegno de meu Pai Ant. dolãda. Daraus macht der französiche Übersetzer: Bolonha alla en Flandre faire exécuter ces tapis (d. h. les Gobelins que le Pape Léon X. commanda en Flandre d'après les dessins de Raphael et pour le prix de 70.000 scudi) d'après les dessins de mon

père Antoine de Hollande, avec lequel il se trouvait en concurrence relativement à cette commande.« Als ob der Vater — gleichviel, ob im Wettbewerb mit Raphael oder mit einem seiner Schüler — Zeichnungen zu den Teppichen für die sixtinische Kapelle geliefert hätte! In Wahrheit behauptet der Sohn etwas ganz anderes. Wörtlich sagt er nämlich: »Bologna gieng nach Flandern, um Teppiche zur Ausführung zu bringen, als er meines Vaters Zeichnungen aus dem Felde zu schlagen versuchte.« Dass es sich dabei aber keineswegs um Zeichnungen zu den gewebten Gemälden handelt, sondern um die in Beilage I besprochenen Genealogien, geht aus einer zweiten, gleichfalls schon von Raczynski verwerteten Randglosse hervor. Sie gehört zur Vita des Gianfrancesco Fattore (S. 145) und lautet: »Dieser hieß Bolonha. Als er nach Flandern kam, um dort die leoninischen Teppiche nach den Zeichnungen Raphael's und seinen eigenen ausführen zu lassen, bekam er meines Vaters Zeichnungen für die Miniaturen zu Gesicht, welche der Infant Don Fernando damals durch Simon von Brügge ausführen ließ, und fertigte im Wettbewerb mit ihm andere an. Simon aber wählte diejenigen meines Vaters und colorierte sie in völlig befriedigender Weise.« —

»Este se chamou Bologna e vindo a frãdes fazer a tapeçaria do Papa Lião sobre (?)[1]) os desenhos de Rafael e seus, vendo os Debuxos de meu Pai Ant. Dolanda que o Ifante dõ fernãdo mã dava luminar a Simão de Brujas, fez este outros ẽ cõpetencia: mas Simão escolheo os de meu Pai que illuminou eycelentemente.«

Wann das geschah, wissen wir bereits (1530), wie auch, dass Goes, der als Gesandter in Flandern weilte und früher bereits in 6-jährigem Aufenthalt dort als Schreiber der Antwerpener Factorei (1523—1529) Land und Leute genau kennen gelernt hatte, gleichzeitig mit den besten Teppichwirkern verhandelte. Ein Zusammentreffen seinerseits mit einem Italiener Bologna, falls einer dieses Namens damals in den Webereien verkehrte, wäre also eine Möglichkeit.

---

[1]) Das Abreviaturzeichen gleicht dem weiter unten für que angewandten, was hier jedoch keinen Sinn gäbe.

Doch welcher Bologna? Nicht Giovanni Bologna aus Douay, der in Italien seiner Herkunft wegen il Fiammingo genannt wurde, und dem Vasari einen Theil seiner Nachrichten über niederländische Künstler verdankt. Denn er zählte 1530 knappe fünf oder sechs Jahre. In Vasari-Milanesi (VII. 584 und 629) sind die Daten seines Lebens 1524 (oder 1525)—1608. Auch nicht Gianfrancesco Penni, dem allein der Beiname il Fattore eignet. Zwar half dieser Schwager des Perino und Schüler Raphael's seinem Meister wirklich 1515—1516 beim Cartonzeichnen für die erste Teppich-serie für Papst Leo; doch gehörte er 1530 wahrscheinlich zu den Todten. Auch weiß niemand etwas davon, dass er Flandern betreten hat und dort die Ausführung beaufsichtigte. (Vasari-Milanesi IV. 369—370; 643—652 und IX. 7.) Es bleibt also nur der dritte, Tommaso Vincidore. Dieser kam thatsächlich nach des Meisters Tode (d. h. als die Originalteppiche bereits in Rom zur Schau gestellt waren) nach den Niederlanden, wo ihn Dürer porträtierte (1520). — Man könnte versucht sein, eben diesen Aufenthalt Dürer's in Antwerpen als Erklärung für etwaige Beziehungen zwischen Bologna und Goes heranzuziehen, weil, wie der Italiener, so auch der Portugiese von dem deutschen Meister ausgezeichnet wurde, wie noch verschiedene südliche Handelsherren, darunter der damalige Factor Brandão, mit dessen Familie Hollanda daheim verkehrte. (Siehe ob. S. LXXXIX.) So häufig und gern gieng der »große Albrecht« in der portugiesischen Factorei aus und ein, dass er gegen einige der dort allein zu findenden exotischen Raritäten über 200 Zeichnungen, Stiche und Bilder von seiner Hand austauschte. Doch stimmen die Daten nicht. Goes kam erst 1523 in Flandern an, als Dürer nicht mehr zugegen war. Erst in Nürnberg 1526—1527, wo er mit Peutinger, Pirkheimer u. a. verkehrte, sind wahrscheinlich seine Züge von Dürer verewigt worden.

Den Bologna aber kann Goes, wie gesagt, in den Webereien getroffen haben. Was Hollanda's Aussage betrifft, so hatte er des Italieners wahren Namen vergessen, als er im Alter seinen Vasari las. Daher verwechselte er den Vincidore mit Penni. — Vermuthlich auch früher beim Anfertigen der Künstlerlisten, als von ihm unter den berühmtesten Malern als zehnter Bologna nach Perino und Giovanni da Udine gebucht wurde? Er nennt denselben dort »einen Schüler Raphael's, der die Flamän-

der in Betreff der Muster erleuchtete, die er ihnen für die Tapisserien zeichnete?« Biondo, Cap. 22, belegte den in Figuren, Grotesken und Festons ausgezeichneten Gehilfen Raphaels gleichfalls kurzweg mit jenem, seine Herkunft angebenden Beinamen.[1])

Ob der Künstler übrigens dauernd in Flandern blieb? Ob der Fiammingo sein Sohn ist?

Dank der sich ergänzenden Aufzeichnungen der beiden Portugiesen wäre jedenfalls das Datum 1530, der Name Bologna und als Ort der Herstellung für raphaelische Teppiche Antwerpen gewonnen. Es fragt sich jedoch, welche davon um diese Zeit und an diesem Orte wiederholt wurden? Handelt es sich um die nach Madrid gekommenen Repliken della scuola vecchia oder um Serien der scuola nuova? —

Nebenbei sei erwähnt, dass kein Hispanier in der Formel panni degli arazzi im Briefe des Sebastian del Piombo (26. Dec. 1519; Guhl I. Nr. 115) einen wegwerfenden Ausdruck ahnen würde; so gewohnt war man in Spanien schon um 1500 an die paños de Ras (in Portugal: pannos de ras).

Wie außerordentlich beliebt die gewebten Gemälde hierzulande waren, ist bekannt. Kein Reisender des 16. und 17. Jahrhunderts, der nicht mit Bewunderung von dem ungeheuren Luxus sprach, der in Palästen und Kirchen damit getrieben wurde. Wände, Decken und Thüren der Innenräume wurden damit behängt. Bei feierlichen Einzügen besonders die äußeren Häusermauern. Daher auch der Name pannos de armar = Aushängetücher. Nachrichten, betreffend mehr denn zwanzig Serien von je 6—20 Stücken, sind vorhanden. Über die Gobelins zur Entdeckung Indiens haben sich sogar die ausführlichen Original-Anweisungen König Emanuels zu 20 darzustellenden Ereignissen erhalten. (Boletim da Sociedade de Geographia XI. 4.) Andere Gegenstände waren der Feldzug gegen Tunis, wahrscheinlich nach den für Karl V. von Vermeyen an Ort und Stelle entworfenen Zeichnungen, die Einnahme der Veste Azamor (1514).

---

[1]) Im Inhaltsverzeichnis des Vasari hat Hollanda dem Namen Giovanni Francesco il Bologna noch einmal il Bologna hinzugefügt. — Desgleichen auf S. 81. — Später (S. 146 Z. 11—12, oder Milanesi IV. S. 644) sagt er noch einmal: Foi João Francisco o Bologna cõ estes cartões a frãdes fazer esta tapeçaria.

die Heldenthaten des Nunalvares Pereira (1385), Heinrich VIII. von England neben Katharina von Aragon, ein Conclave, ein Königspaar. Aus der alten Geschichte und Mythologie die Thaten des Hercules, Theseus, Troja, Helena, Aeneas, Hero und Leander, Hannibal, Artemisia, Cäsar, Darius, Alexander, Constantin; alt- und neutestamentarische Bilder, wie: David und Bethsabe, Saul und David, Absalon, Judith und Holofernes, Joseph, die Königin von Saba, die Apostel, Allegorien wie die Tugenden, die Planeten, der Triumph der Kirche, die Monate, Nymphen, Jagdstücke, Landschaften etc. Vgl. Sousa-Viterbo, Arte e Artistas Liss. 1892, sowie die Reise des Cardinals Alessandrino (Herculano, Opusculos VI. und die Documente zur Historia Genealogica da Casa Real z. B. II., 469). — Die manoëlinische Serie der fünf Sphären, welche Philipp II. 1583 nach Madrid entführte (zuerst nach dem Buen-Retiro), hat sich erhalten. —

III. Johann II. und Lionardo da Vinci.

Vasari erzählt Folgendes: »Zu einem Thürbehang, der in Flandern aus Gold und Seide gewebt werden sollte als Geschenk für den König von Portugal, wurde ihm der Auftrag für einen Carton gegeben, der Adam und Eva im Paradiese beim Sündenfall darstellt. Bei welcher Gelegenheit Lionardo schwarzweiß mit aufgesetzten Lichtern, mit dem Pinsel eine Wiese voll unzähliger Gräser und Blumen mit einigen Thieren darauf derart darstellte, dass man in Wahrheit bekennen muss, dass an Arbeit und Naturtreue auch nicht der göttlichste Geist auf Erden etwas Ähnliches herzustellen imstande wäre. Der Feigenbaum hier und die verkürzten Ansichten der Blätter und Zweige ist mit solcher Liebe und Sorgfalt gemalt, dass uns der Verstand stillsteht beim bloßen Denken daran, wie ein Mensch so großer Geduld fähig gewesen ist. Auch ist da ein Palmbaum, dessen Blattfächer mit so wunderbarer Kunst gearbeitet sind, wie nur die Hingebung und der Fleiß Lionardo's es vermochten. Doch kam das Werk zu keiner weiteren Ausführung, weshalb der Carton in Florenz verblieb und sich heute im glücklichen Hause des prachtliebenden Ottaviano de' Medici befindet, welchem er vor kurzem vom Oheim Lionardo's geschenkt ward.« (Vasari-Milanesi IV. 23.) Bei dieser Sachlage, da es sich um eine niemals wirklich ausgeführte und nicht von Johann II. bestellte, sondern ihm als

Geschenk zugedachte Tapisserie handelt, ist es nicht wunderbar, dass sich in Portugal keinerlei Nachricht darüber findet. Ob der Auftraggeber Lorenzo de' Medici war? Dass dieser Briefe mit dem portugiesischen König austauschte, ist hinlänglich bekannt. Ebenso, dass eine Verbindung zwischen dem Monarchen und Angelo Poliziano bestand. Was bis jetzt veröffentlicht ist, enthält jedoch nichts auf Kunst Bezügliches. —

IV. Andrea Sansovino in Portugal.

»Als durch diese und andere Werke der Name des Andrea berühmt geworden war, ergieng von Seiten des Königs von Portugal an den älteren Lorenzo de' Medici, il Magnifico, in dessen Garten er, wie gesagt, dem Studium des Zeichnens oblegen hatte, die Bitte, ihm jenen Künstler zu überlassen. Von Lorenzo ausgesandt, schuf er infolge für jenen König zahlreiche Werke der Bildnerei und Architektur, besonders einen sehr schönen Palast mit vier Thürmen, und viele andere Gebäude. Ein Theil des Palastes aber war nach der Zeichnung und den Cartons von der Hand des Andrea ausgemalt, denn er zeichnete vortrefflich, wie man aus einigen Blättern in unserem Buche ersehen kann, die mit Kohlenspitze ausgeführt sind, sowie aus verschiedenen anderen Blättern von vorzüglich ersonnener Architektur. Er machte auch einen Altar für diesen König in Holz geschnitzt mit einigen Propheten darin. Desgleichen in Terracotta, um sie hernach in Marmor auszuführen, eine sehr schöne Schlacht, die Kriege darstellend, welche jener König siegreich gegen die Mauren geführt hat — ein Werk, wilder und schrecklicher als irgendein anderes von Andrea's Hand, sowohl durch die Bewegungen und verschiedenartigen Stellungen der Pferde, als auch durch die niedergemetzelten Todten und das wüthende Ungestüm der Soldaten und ihrer Handbewegungen. Außerdem fertigte er die Statue eines heiligen Marcus aus Marmor, welche eine sehr schöne Sache war. Ferner unternahm Andrea, während er bei jenem König weilte, einige fremdartige und schwierige Bauwerke nach Art jenes Landes, dem König zu gefallen, von welchen Sachen ich noch ein Buch auf dem Monte San-Savino bei seinen Erben gesehen habe, wovon man sagt, es befinde sich heute in den Händen des Meisters Girolamo Lombardi, der sein Schüler war, und dem, wie erzählt

werden wird, einige von Andrea angefangene Arbeiten zu vollenden übrigblieben.«

»Als er sich nun jahrelang in Portugal verweilt hatte, wurde ihm dieser Dienst lästig, und er beschloss, aus Sehnsucht sein Toscana und die Verwandten und Freunde wiederzusehen, nachdem er eine hübsche Summe Geldes zusammengebracht hatte, unter Zustimmung des Königs, nach Hause zurückzukehren. Und da er, ob auch mit Schwierigkeit, Urlaub erhalten hatte, gieng er heim nach Florenz, dorten jemand zurücklassend, die unvollendeten Werke zu beenden.«

So berichtet der Aretiner. (Vasari-Milanesi, IV., 513.) — Über die von 1491—1500 von Sansovino in Portugal geschaffenen Arbeiten ist man aber noch heute im Dunkeln, so verschiedene Versuche, es zu lichten, auch unternommen worden sind. Auch nicht ein Document ist zum Vorschein gekommen, an das man sich halten könnte. Die von Milanesi in den Fußnoten zu den Vite, von Paul Schönfeld in seiner wertvollen Denkschrift über Andrea Sansovino und seine Schule (Stuttgart, 1881), von Alb. Haupt (Bauk. der Ren. in Port.) und neuerdings von Th. Rogge (Lützow, N. F. VII. 280) vorgebrachten Muthmaßungen sind keineswegs überzeugend, sondern bedürfen in ihrem thatsächlichen Theil der Berichtigung und Ergänzung.

1) Der Palast mit vier Thürmen. Albrecht Haupt (II., S. IV. und 148) sucht ihn im Schlosse von Alvito auf Grund eines quadratischen Arcadenhofes und der vier Eckthürme (andere Beschauer haben nur drei entdeckt). Als der deutsche Fachmann und Kunstkenner dem Gebäude gegenüberstand, schien es ihm so wenig bemerkenswert, dass er es auch nicht der kleinsten Skizze würdigte, ja nicht einmal das Innere betrat. Erst lange, nachdem er das Land verlassen hatte, wurde ihm klar, dass wir in diesem, 1494 begonnenen, unter Emanuel vollendeten Castell unzweifelhaft das Werk Sansovino's besitzen. Vorher hatte er an den Lissaboner Uferpalast gedacht, obwohl derselbe, wie man ihn auf verschiedenen alten Stadtbildern erblickt, den Angaben Vasari's durchaus nicht entspricht. Mir scheint auch das Schloss der Barone von Alvito die sonstigen zeitgenössischen Bauten im Alemtejo in keiner Hinsicht zu überragen. —

Auch dem von Theodor Rogge (1896) im Anschluss an Joaquim

Rasteiro (Quinta e Palacio da Bacalhoa, Lissabon 1895) gemachten Versuch, den palastartigen Landsitz der Albuquerques im Ribatejo als ein Stück nach Portugal verpflanzter florentinischer Frührenaissance für Sansovino in Anspruch zu nehmen, kann ich nicht zustimmen, obwohl das Gebäude (zwischen 1485 und 1506 von der Mutter König Emanuels errichtet, 1528—1554 vom Sohne des großen Eroberers abermals umgeschaffen) wie die Torre de Belem kleine, mit eingeschnürten Kuppeln gedeckte Eckthürmchen aufweist. Man nannte es früher Villafrecha (= französisch: Ville fraîche), später erst nach dem Beinamen einer Besitzerin Quinta da Bacalhoa, meist aber quinta do Azeitão. Ein Eingehen auf die Frage hier und ohne Abbildungen scheint mir nicht am Platze.

2. Desgleichen entbehren die von Milanesi auf Raczynski (Lettres 343) zurückgeführten, in Wahrheit aber vom damaligen Director der Lissaboner Kunstakademie, Dr. Loureiro, herrührenden Angaben über die St. Marcusstatue, soweit ich sehe, jeder sicheren Unterlage. Über die Geschichte der Klosterkirche San Marcos de Tentugal bei Coimbra von 1452 an sind wir durch ausführliche Chroniken aufs genaueste unterrichtet. Es ist das Pantheon einer portugiesischen Adelsfamilie da Silva. Johann II. und Emanuel haben nichts damit zu thun. Der figurenreiche, herrliche Hochaltar ist eine, dem Stil der Arbeiten in Cintra durchaus entsprechende und durch Urkunden beglaubigte Arbeit des aus Cintra bekannten Franzosen Nicolas Chatranez; die zehn Marmorgräber (1452—1692) zeigen französische und vlämische Renaissance. Eine alte Statue des hl. Marcus auf einem Altar in der Stirnwand der Kirche (die Klosterräume sind durch Brand zerstört) war, laut Bericht der Chronisten, schon im 17. Jahrhundert nicht mehr vorhanden. Über ein Schlachtrelief, das noch 1846, ob auch von den französischen Scharen Massena's verstümmelt, dort aufbewahrt worden wäre, verlautet in ihren Aufzeichnungen kein Wort. Am Platz ist nichts der Art. — Haupt scheint eine kaum glaubliche Verwechslung mit dem noch vorhandenen Altar zu vermuthen. (I., 6, 3.) Nach den oben erwähnten, ungedruckten Quellen, habe ich unlängst über das Bauwerk und seine Sculpturen ausführlich berichtet, den Altar dem Nicolas Chatranez zuweisend. — Revista da Sociedade Martins-Sarmento. Bd. XIV, 57—117 (1897).

3. Über das kleine, in Holz geschnitzte Basrelief mit der Darstellung eines Angriffs auf die afrikanische Veste Arzilla, welches im Giornale Arcadico (CXVIII., 357) von Antonio Nibby beschrieben ward, hier nur folgende Nachricht. Dieses aus dem Besitze der Herzoge von Altemps in die Hände des Juweliers Castelani übergegangene Werk Sansovino's ward später von D. Fernando (Prinz-Consort der Königin D. Maria II.) angekauft. In seinem Palast (Necessidades, im Kabinette der alten Gläser) habe ich es 1879 und 1891 gesehen. Ein Opuskel darüber ist nicht in den Handel gekommen. Wer es (1895) bei der Erbtheilung erhielt, dürfte sich ohne allzugroße Mühe feststellen lassen.

4. Dem kleinen Marmorportal zu Cintra, welches Haupt noch 1890 (I., 6—7 und 133) als einzigen ihm bekannten Rest von Sansovino's Wirksamkeit auf portugiesischem Boden bezeichnete, würde ich einen Theil des Marmorkamins ebenda hinzufügen. Der Tradition nach stammt er aus dem 1755 völlig zerstörten Königsschlosse von Almeirim, diesem Lieblingsaufenthalt der Manoëlinischen Dynastie, dessen Thürme (wie ich nebenbei, doch nicht unabsichtlich, bemerke) im 16. Jahrhundert sprichwörtlich waren. Ein Geschenk Leo X. (1513—1521) an den vorwiegend in Braga und Evora wohnenden Cardinal-Infanten Heinrich kann es unmöglich sein, da dieser — bei Leo's Tode ein 10—11-jähriger Knabe — den rothen Hut erst 1545 von Paul III. erhielt.

5. Der Verführung, die kleine Veranda vom Stadthause zu Evora für Andrea in Anspruch zu nehmen, hätte der deutsche Fachmann und Kunstkenner widerstehen sollen (II., 143), da sie nachweislich aus der Regierungszeit Johann III. stammt.

6. Paul Schönfeld gedenkt eines Grabmals, das seiner Ansicht nach von Andrea für Johann II. ausgeführt ward, obwohl Vasari nichts darüber meldet. Veranlasst ward er dazu durch einen im Jahre 1695 von Seb. Resta, dem damaligen Besitzer der betreffenden Zeichnung, an G. Ghezzi gerichteten Brief. Es ist darin allerdings von einem disegno d'un sepolcro d'architectura in grande, del Re D. Gio. II. di Portogallo di mano del Sansovino vecchio die Rede. (Bottari, Raccolta, ed 1759, Bd. III., No. CCV) Trotzdem möchte ich an Jacopo Sansovino denken und, was nothwendig daraus folgt, an

Johann III. Vasari spricht nämlich von der Zeichnung einer sepoltura di grandissimo lavoro, welche gerade dieser jüngere Träger des in Portugal berühmten Namens (vor 1550) für einen portugiesischen König herstellte, und zwar weil er in dem Rufe stand, den Andrea nicht nur erreicht zu haben, sondern noch zu übertreffen. (S. u.) Auch dass Jacopo (1479—1570) Messer Giovanni Gaddi's vertrauter Freund war, berichtet der Aretiner ausdrücklich. Über die vermeintliche Zuweisung eines Palastmodells für Johann III. durch Gaddi an Sansovino s. oben.

V. Jacopo Sansovino. Aus der Biographie des Niccolo de' Pericoli il Tribolo (1500—1550).

(Vasari-Milanesi, VI., 58.)

»Obgleich damals in seiner (d. h. in Jacopo's) Werkstatt der Solosmeo von Settignano und Pippi del Fabro thätig waren, zwei Jünglinge, die viel versprachen, fieng er dennoch an, sich des Tribolo bei seinen Arbeiten zu bedienen, weil dieser nicht nur jenen beiden gleichkam, sondern sie weit überholte, da er zum Geschick im Modellieren in Wachs und Thon bereits Übung in Handhabung des Meißels hinzufügte. Als er nach Vollendung der Jakobsstatue und eines für das Haus des Giovanni Bartolini in Gualfonda bestimmten Bacchus für Messer Giovanni Gaddi, seinen vertrauten Freund, einen Kamin, sowie einen Brunnen aus Bruchstein für dessen Palast auf dem Madonnaplatze in Angriff nahm, hieß er den Tribolo einige große Putten in Thon für das Gesims modellieren, was jenem so vorzüglich gut gelang, dass Messer Giovanni, das Genie und die Eigenart des Jünglings erkennend, ihm zwei Marmormedaillons auftrug, so schön, dass sie nach ihrer Vollendung über Thüren desselben Palastes angebracht wurden. Als es sich bald darauf darum handelte, ein Grabmal von großem Gepränge für den König von Portugal herzustellen, wurde dasselbe dem Jacopo durch Vermittlung Bartolini's zugewiesen, da er ein Schüler des Andrea Contucci da Monte Sansovino gewesen sei und Ruf und Namen als ein großer Künstler genoss, der nicht allein seinen so berühmten Meister erreichte, sondern ihn noch an Schönheit der Arbeit übertraf. Als daraufhin Jacopo ein prachtvolles Holzmodell herstellte voller Darstellungen,

mit Statuen in Wachs (von denen Tribolo den größeren Theil auf sich genommen hatte), wuchs der Ruf dieses Jünglings dergestalt, da sie ganz wundervoll gelangen, dass Matteo di Lorenzo Strozzi, sobald Tribolo sich von Sansovino getrennt hatte, weil ihm däuchte, dieser könne nun seinen Weg allein finden, bei ihm einige Putten in Stein bestellte, und, da sie ihm ausnehmend gefielen, bald hernach weitere zwei in Marmor ....«

Wie man sieht, ist nur von einem Modell die Rede, nicht von der Ausführung des Grabmals. — Thatsächlich hat auch keiner der in Frage kommenden portugiesischen Könige ein monumentales Grabdenkmal erhalten, so schön auch die Tempel sind, in denen sie ruhen. Johann II., der in den Capellas imperfeitas zu Batalha gebettet werden sollte, verblieb an dem provisorischen Platze in der Hauptkirche in der Kapelle vom Allerheiligsten, Emanuel (provisorisch seit 1521, definitiv seit 1551) und Johann III. (provisorisch seit 1557, definitiv seit 1572) im Chore zu Belem in stilvollen, aber einfachen Sarkophagen.

VI. Brief Johanns III. an Cardinal Gaddi.

Der König schreibt an seinen Gesandten Balthasar Faria am 20. Juni 1550: »Dem Cardinal Gaddi habe ich bis jetzt meine Danksagungen für das eingesandte Modell nicht zugehen lassen, da es mir der eingetretenen Ereignisse wegen nicht angebracht schien. Jetzt habe ich ihm den einliegenden Brief geschrieben, den ihr ihm in meinem Namen einhändigen sollt, ihn dabei noch einmal versichernd, dass besagtes Modell mir ganz besondere Freude bereitet hat und dass ich sowohl an der geschickten Herstellung wie an dem guten Stil großen Gefallen finde wegen der Zuneigung, die ich für die Wissenschaft der Architektur hege, und ferner dass es mir Genugthuung gewähren wird, ihm meine Wohlgeneigtheit zu beweisen.«

Die Einlage für Gaddi wird im Corpo Diplomatico (VI., 373, Lissabon 1884) nicht mitgetheilt. Das eingetretene Ereignis muss der Tod Pauls III. gewesen sein.

VII. Brief Gaddi's an Johann III.

Gaddi erwiderte am 1. September 1550:

»Erlauchter König. Mit Euer Hoheit Brief erhielt ich

gleichzeitig all jene Genugthuung und Gunstbezeugung, die ich mir von Eurer Höflichkeit und Geistesgröße versprochen hatte: die Versicherung nämlich, dass Euch das Modell des Palastes gefallen hat, welches ich Euch geschickt hatte, und zwar so gefallen, dass ich hoffe und vermeine, mit jeder Stunde werde in Euch der Entschluss fester werden, wie es Euch mehr denn irgen deinem anderen Fürsten geziemt, nach diesem Vorbild einen Palast ausführen zu lassen, der Eurer Großartigkeit entspricht. Denn dasselbe ist so beschaffen, dass er, nach der Ansicht der hauptsächlichsten Architekten Italiens, in der Herstellung unvergleichlich ausfallen würde, der schönste und herrlichste, der je dagewesen ist . . . .« (Corpo Dipl. VI., 412.)

Schon Raczynski wusste durch Juromenha um diesen Brief, hat ihn jedoch nicht verwertet. (Dict. 129.) Er nennt den Cardinal Gundi.

Derselbe portugiesische Gesandte, welcher 1550 in Rom seinen König vertrat, hatte schon 1545 versucht, Michel Angelo zur Erfüllung eines versprochenen Auftrages zu bewegen. (S. Erl. 15).

VIII. Hollanda vor Kaiser Karl V.

(Aus seinem Buche: Von der Zeichenkunst. Cap. VII., *f. 47 v.—49.*)

»Als ich zwanzig Jahre alt war, schickte mich Euer königlicher Großvater nach Italien, um das Land zu besichtigen und ihm viele Zeichnungen der dortigen Sehenswürdigkeiten herzustellen, weshalb ich ein Buch davon anlegte, das jetzt der Sohn des Infanten, Herr Don Antonio, in seinem Besitze hat. Und als ich nach Valladolid kam, woselbst ich nur die Allerdurchlauchtigste Kaiserin, Eure Großmutter, nicht aber den Kaiser vorfand, der sich nach Barcelona begeben hatte, trug sie mir auf, ihr, so es angienge, im Fluge von dort ein Bild Seiner Majestät zu schicken und auch dass ich ihm diesen ihren Wunsch ausdrücklich meldete. Deshalb war ich beeifert, gleich nach meiner Ankunft in Barcelona ihrem Befehle nachzukommen. Der Tod der Herzogin von Savoyen und die Ankunft des Infanten Ludwig zum Besuche des Kaisers verursachten jedoch Aufschub. Mittlerweile schrieb mir mein Vater aus Lissabon, ich solle unter keinen Umständen Barcelona verlassen, ohne in seinem Namen dem Kaiser die Hand zu küssen; denn dieser kannte ihn von der Zeit her, wo er ihn, zusammen mit der Kaiserin, in Toledo

porträtiert hatte. Da ich jedoch bemerkte, wie der Infant stets in Begleitung des Herzogs von Aveiro auftrat, umgeben von anderen auf ihren hohen Rang mit Stolz haltenden portugiesischen Edelleuten, beschloss ich, — umsomehr, als man mir sagte, der Infant nehme Anstoß daran, dass irgend jemand, der kein Grande wäre, zu gleicher Zeit mit ihm vor den Kaiser träte — da beschloss ich also, trotz der Ungunst des Infanten, der mir im übrigen zugethan war, ohne dass er oder der Herzog darum wusste, ja selbst ohne Vermittlung irgend eines Portugiesen, eine Unterredung beim Kaiser durchzusetzen (so groß war damals mein Selbstgefühl!). Und mit Hilfe des Don Luis d'Avila, eines der beliebtesten Kammerherrn Seiner Majestät, den ich durch Don Miguel de Velasco kannte, sollte ich eines Abends dem Kaiser vorgestellt werden. Don Luis d'Avila führte mich in ein verschlossenes Zimmer, in dem ein einziger kleiner Tisch mit nur einer Kerze stand, und schloss es dann wieder ab. Bald darauf öffnete er es von neuem und ließ den Herzog von Aveiro hinein, hinter dem er gleichfalls abschloss. Derselbe stutzte, als er mich in einem so intimen Gemache fand. und mir war es durchaus nicht recht, von ihm dort überrascht zu sein. Da trat der Kaiser ein, Euer großer Ahn, gestützt auf Don Luis d'Avila, der die zweite, fehlende Kerze auf den Tisch stellte und ihm dabei Auskunft über mich und Grund und Zweck meiner Anwesenheit gab. Nur zwei Personen bildeten sein Gefolge, der Herzog von Albuquerque und Herzog Alba, beide bedeckten Hauptes. Ich trat Seiner Majestät näher und küsste ihm die Hand, indem ich ihm berichtete, ich sei auf der Reise nach Italien, und, wie die Kaiserin und mein Vater mir aufgetragen hätten, Barcelona nicht zu verlassen, ohne Seine Majestät zu sehen und für jene im Fluge ein Bildnis von ihm zu zeichnen. Darüber lachte der Kaiser, indem er mir Höflichkeiten erwies, gerade, als sei ich ein Gesandter, darum, weil er es verstand, im Zeichnen hervorragende Menschen zu schätzen, (gleichviel, ob ich dazu gehöre oder nicht). Und indem ich ihm die Hand von neuem küsste, fast mit Gewalt, weil er es abwehrte, empfahl er mir, in der Sanct Michaelskirche zu Bologna, wo er gekrönt worden sei, die Malereien gut zu betrachten; auch fügte er hinzu, niemand habe ihn besser porträtiert als mein Vater in Toledo, selbst Tizian nicht, der ihn so vorzüglich getroffen. Und indem er sich

an den kleinen, nun mit den zwei Kerzen bestandenen Tisch niedersetzte, hieß er den Herzog von Aveiro platznehmen, während die anderen beiden Herzoge an der Thür stehen blieben, und entschuldigte sich bei mir aufs neue. »Er sei schon zu alt, um sich porträtieren zu lassen, wie die Kaiserin wünsche.« Darauf sagte ihm der Herzog von Aveiro, als er sah, wie sehr der Kaiser mich begünstigte, aus neidischer Furcht, er möchte sich um weiter nichts kümmern, ich weiß nicht was, zu meinen Gunsten oder Ungunsten. Da trat Signor Horazio Farnese herein, der Enkel des Papstes Paul und Bruder des Signor Ottavio, sowie des Cardinals Farnese. Als dieser aber, sich auf des Kaisers Befehl bedeckend, vor mir zu stehen kam und gewahrte, wie Seine Majestät mich nun mit den Augen suchte, trat er sofort zur Seite und stellte mich in eine Reihe mit den Herzogen und ihm selber, mit großer Liebenswürdigkeit. Gerade in diesem Augenblicke erschien aber der Infant Don Luis (als ob mein portugiesischer Unstern mich verfolgte) mit kleinem Gefolge. Und während der Kaiser wartete, bis er sich gesetzt hatte, blickte der Infant — der nach seinem früheren Verhältnis zu mir mich hätte wohlwollend begünstigen müssen — starr auf mich hin mit zürnendem und hartem Blick, höchst entrüstet darüber, dass ich, wie er meinte, gewagt hatte, mit ihm zugleich ein so intimes Gemach zu betreten. Ich verstand und trat ab. Damit aber mein portugiesisches Selbstgefühl noch deutlicher gemacht würde, fragte mich D. Francisco Pereira, wer mich dorthin geführt hätte und auf welchem Wege und wie ich Einlass gefunden; ich aber erwiderte nichts, sondern bemerkte ihm, ich würde dem Infanten, statt ihm, Antwort ertheilen. Und so that ich auch. Ich gieng sofort durch den Corridor zu dem Tische, an dem der Infant speisen sollte, und legte die Hand auf den Stuhl, in dem er Platz nehmen musste, indem ich mir selber versprach, sie nicht zurückzuziehen, bevor ich dem Don Francisco Wort gehalten. Der Infant zögerte nicht lange. Während er speiste und abräumen ließ, wie es Sitte ist, löste ich die Hand nicht vom Stuhle. Dann erst erzählte ich ihm, wie es mir mit der Kaiserin und meinem Vater ergangen und wie weit ich mit dem Kaiser gekommen war, als er eintrat, und wie ich, gerade weil ich durch Don Luis d'Avila um die portugiesischen Anmaßlichkeiten wusste, da ich nun einmal kein Graf sei, ohne seine Gnade dem Kaiser die Hand geküsst hätte,

und wie viel Ehre Seine Majestät und Signor Horazio Farnese mir erwiesen; dass Seine Hoheit der Infant hingegen, der mich habe von Kindheit an aufwachsen sehen, mir hätte hilfreich beistehen müssen, nun er mich einmal in so bedrängter Lage fand; statt dessen aber habe er mich vor dem Kaiser, der mit mir sprach und mich also ehrte, als er dazwischentrat, erniedrigt und gedrückt. — Dementsprechend entschuldigte sich der Infant, als der leutselige und vorzügliche Fürst, der er war, und begann sofort, sich meiner zu bedienen, indem er mir Briefe dictierte — einen an den Papst, einen andern an den König von Frankreich und einen dritten an den Marquis del Guasto .....«

Portug. in Archeologia Artistica, VI., 2, 20—22. — Don Luis d'Avila befand sich in der Umgebung des Kaisers, sowohl 1536, als Tizian in Asti bei Hofe weilte, als auch 1550 zu Augsburg, wie aus Briefen des venezianischen Meisters erhellt. (S. Guhl, I., 196 und 205.) Don Francisco Pereira war Geheimschreiber des Infanten und später Gesandter Sebastians bei Philipp II. — Des Kaisers Bemerkung, er sei zu alt, ist natürlich als scherzhafte Ausrede aufzufassen. F. Denis erblickte darin einen rührenden, ja ergreifenden Zug von Schlichtheit (un détail saisissant de simplicité). Vielleicht hielt er damals an dem 1533 gegebenen Versprechen fest, sich nur von Tizian porträtieren zu lassen. — Die französische Übersetzung bei Raczynski verfälscht den Sinn mehr als einmal. Den Tizian betreffenden Satz hat er jedoch nicht abgeschwächt. Cean-Bermudez hatte ihn nicht wortgetreu wiedergegeben. Dem folgenden Ausspruch muss man zustimmen »Il n'y a en vérité que l'amour filial emporté jusqu'à ses derniers limites (et se crût-il autorisé par le témoignage d'un grand empereur) qui puisse donner à un artiste tel qu' Antonio de Hollanda une supériorité quelconque sur un maître tel que Titien« (F. Denis). — Dass Hollanda die ihn so tief verletzende Scene ursprünglich noch viel kräftiger ausgemalt hatte, ergibt sich daraus, dass, wie schon bemerkt ward, ein Blatt (offenbar mit der älteren Fassung) ausgeschnitten ist und auch in der vorliegenden noch ein halbes Dutzend abschwächender und beschönigender Wendungen nachträglich angebracht sind.

IX. Brief Hollanda's an Michel Angelo.

Verehrungswürdigster Signore. Das große Geschenk, welches Gott uns mit diesem Leben gewährt hat, sollen wir vernünftiger-

weise nicht geringachten, sondern ihm dafür unendlichen Dank wissen. Des weiteren aber ist es zu empfehlen, dass wir den Wert desselben verdoppeln, indem wir von denen zu wissen begehren, welche in so schätzbarer Weise leben, wie Euere Herrlichkeit. Obgleich beständige Mühsal und die Ungunst der verflossenen Zeit mich von jeglichem Studium und von Kundgebungen zurückhielten, haben sie mir dennoch die beglückende Erinnerung an Euere Herrlichkeit nicht benehmen, noch mich daran hindern können, dass ich immer nach Nachrichten über Euere Gesundheit und Euer Ergehen fragte, die mir noch jetzt ebenso theuer sind, wie allen Eueren liebsten Freunden. Ich denke vielmehr, dass mit allem Glücke, welches der allmächtige Gott Euerer Herrlichkeit schickt, auch mir unermessliche Gnade erwiesen wird, für die ich ihm zu Danke verpflichtet bin. Um dieser Freundschaft aber nicht verlustig zu gehen, habe ich diesen Brief zu schreiben unternommen, damit Ihr mir reichlich zu wissen thut, wie Ihr Euch jetzo in diesen glücklichen Tagen Eueres Alters befindet, in denen ich vermeine, dass Ihr Euch in nicht weniger preisenswerten Thaten, d. h. durch gutes Beispiel heroischer Tugend, übt, als diejenigen Werke es sind, welchen Euerer ewigen Rühmens würdigen Hände kraft Euerer Malerkunst geschaffen haben. Und um der großen Liebe willen, die ich für selten schöne Dinge empfinde, ganz besonders jedoch für die Werke Euerer Herrlichkeit, seit der Zeit, wo ich in Rom war, bitte ich Euch um die Gnade, mir irgendeine Zeichnung zu schicken, als dauernde Erinnerung an Euere Schöpfungen, wenn es auch nicht mehr sein kann als ein Umriss oder bloß ein Strich, gleich dem des Apelles, auf dass derselbe mir ein wahrhaftiger Beweis der Gesundheit Euerer Herrlichkeit und zudem ein sicheres Gedenkzeichen unserer Freundschaft sei. — Ich ersuche Euere Herrlichkeit um ein Gegenschreiben und um Nachricht, ob Messer Lattanzio Tolomei, mein theurer Schutzherr und Euer sehr lieber Freund, noch am Leben ist.

Gott der Herr erhalte Euere Herrlichkeit viele Jahre und schenke Euch, nach diesem beschwerlichen Erdenwallen, seinen himmlischen Frieden.

Mein Vater Antonio d'Olanda empfiehlt sich Euerer Herrlichkeit und ich thue hiermit das gleiche. Lissabon, am 15. August 1553. Euer Francisco d'Olanda.«

Zuerst bei Gotti, Vita di Michelangelo, 246 (nach dem

Original im Archiv Buonarroti). Darnach schon früher (1877) in Arch. Art. IV., 165.

Aus diesem Briefe hat man erschlossen, Hollanda habe in Rom von Michel Angelo Handzeichnungen zum Geschenke erhalten. (Vgl. Tubino, 59.)

X. Brief Hollanda's an Philipp II.

An den allerchristlichsten König von Spanien, Don Felipe, meinen Herrn! — Majestät! Seit langem bin ich Euerer Majestät ergeben und hege den großen, von meinem Vater Antonio de Hollanda ererbten Wunsch, Euch zu dienen. Denselben haben nämlich die Kaiserin und der Kaiser, die zur Glorie eingegangen sind, nach Toledo berufen, damit er ihr Bildnis malte, wie er auch gethan hat. Desgleichen hat er damals Euere Majestät auf dem Schosse der Kaiserin abgebildet, weshalb ich verpflichtet bin, Euch mit meinem geringen Talente zu Diensten zu stehen, wie einst mein Vater Euerem kaiserlichen Vater. Dieweil ich aber in der Ferne bin, habe ich diesem Wunsche nimmer genügen können, was mich nunmehr zwingt, Euerer Majestät eine Probe dessen zu schicken, womit ich meinen Dienst beginnen könnte. Zu diesem Zwecke schicke ich zwei heilige Bilder von meiner Hand in einfacher Schwarz-weiß-Manier: eine Passion und eine Auferstehung Christi in der Meinung, dass keine anderen Stoffe Euerer Majestät genehmer sein dürften als diese. Möchten dieselben mit dem guten Willen aufgenommen werden, mit dem ich sie darbiete. Ich übersende dieselben durch Euerer Majestät Gesandten, Don Juan Borja, der durch seine Person ergänzen wird, was mir an Würdigkeit abgeht.[1])

Gott der Herr schütze Euch und erhalte Euch viele Jahre, wie auch den neugeborenen Prinzen, auf dass derselbe im Dienste der Kirche solche Heldenthaten vollführe, wie wir alle sie erhoffen. — Lissabon, am Tage des hl. Vincenz. — Francisco d'Olanda.« —

Original im Archiv von Simancas. (E — 390.) — Portugiesisch zum erstenmale gedruckt in Quatro Dialogos. Porto 1896, 87. — Abdruck nach einer Copie von Professor C. Justi, die er mir zu überlassen die Güte hatte. —

Ich würde das Schreiben vom 22. Jänner 1572 datieren.

---

[1]) Die Lesung suplica, statt suplirá würde eine andere Übersetzung bedingen, etwa: Der statt meiner erbittet, was hier unausgesprochen bleibt.

Don Juan de Borja (der Sohn des hl. Franz und Gemahl der durch vornehme Geburt, Schönheit und Geist gleich ausgezeichneten Gönnerin des Lusiadensängers Dona Francisca de Aragão) war laut Decretes vom 6. December 1569 Gesandter in Lissabon, wo er von 1570 bis 1576 mit Unterbrechungen weilte. Die Anspielung auf einen neugeborenen Infanten kann sich daher nur auf die am 4. December 1571 erfolgte Geburt Ferdinands beziehen — ein heißersehntes, mit dem Seesieg bei Lepanto zusammenfallendes Ereignis, das noch von dem 94-jährigen Tizian durch ein Gemälde verherrlicht wurde. (Philipp mit dem Knäbchen auf dem Arme.) Ferdinand war damals der einzige Sohn und Erbe, da Don Carlos bereits zu den Todten gehörte, Philipp III. aber noch nicht zu den Lebenden. —

XI. Vorwort des spanischen Malers Manoel Denis zu seiner ungedruckten Übersetzung von Hollanda's Buch. — Von der antiken Malerei.

An den Leser!

Den Mangel an Verständnis für die hochedle [Maler]-Kunst in den hispanischen Reichen gleich dem Verfasser erwägend, bin ich zu dem Entschluss gekommen, die mühevolle Arbeit auf mich zu nehmen, das vorliegende portugiesische Werk in mein Castilisch zu übersetzen, von Eifer mehr als von Ruhmbegierde getrieben, damit nämlich die großen Talente, selbiges vor Augen habend, sich einer ihrer Fähigkeiten so würdigen Sache widmen, und die nicht so hoch Veranlagten wenigstens einsehen möchten, dass sie die Kunst nicht missachten dürfen, dieweil sie von Einsichtigeren Lob und Preis derselben hören. Weil aber das Vorwort des Verfassers recht lang ist, will ich mich in dem meinem kurz fassen und den wissbegierigen Leser nur davon benachrichtigen, dass von drei Sachen, welche bei derartigen Übertragungen beobachtet zu werden pflegen, meiner Ansicht nach, hier zwei zu finden sind, und wenn nicht zwei, so mindestens eine.

Diese eine und erste ist: Treue in der Wiedergabe der Vorlage, wonach ich mit allen meinen Kräften gestrebt habe, indem ich stets auf den Sinn achtete, wenn die Worte meiner Sprache nicht ganz übereinstimmen konnten. Denn darin haben die Portugiesen den Vorrang vor uns, dass ihnen ausdrucksvollere Wendungen zur Verdeutlichung ihrer Gedanken als den Castilianern zugebote stehen. — Die zweite ist: Reinheit und Correct-

heit des Ausdruckes. Dass ich sie erreicht habe, wage ich nicht zu behaupten, einmal, weil ich der Nationalität nach ein Portugiese bin (obgleich ich fast seit meiner Kindheit in Castilien auferzogen ward) und ferner, weil ich der Kritik von Männern so höfischer und vornehmer Lebensart ausgesetzt bin, wie viele derer sein werden, welche das Buch lesen. — Die dritte — das Leben des Verfassers zu erzählen — lasse ich ganz unerfüllt. Einmal, weil er zu den Lebenden gehört, dieweil ich die Mahnung des weisen Salomo (sic) im Sinne habe, niemand vor seinem Tode glücklich zu preisen; und zum anderen, weil eine zweite, noch größere Abhandlung als vorliegende nöthig wäre, um seine Vorzüge aufzuzählen.

Es erübrigt nun, dass diese Arbeit mir als Verdienst angerechnet werde, denn Verdienst und Wohlthat denke ich jedwedem zu erweisen, der sie benutzen will; wem sie aber nicht gefeilt und geglättet genug erscheint, der möge sich mit dem guten Willen und der frommen Absicht begnügen. — Geschrieben am 28. Februar 1563.« —

XII. Alvaro Pires aus Evora.

Im Leben des Taddeo Bartoli (1363—1422) sagt Vasari (Milanesi, II., 41) Folgendes: »Zur selben Zeit und fast in der gleichen Art, wenn auch mit hellerer Farbengebung und kleineren Gestalten, arbeitete Alvaro di Piero aus Portugal, der in Volterra mehrere Tafelbilder fertigte; auch befindet sich eines zu Pisa in der St. Antoniuskirche; und andere anderwärts, die, weil sie nicht von besonderer Güte sind, nicht weiter erwähnt werden.« Der Herausgeber theilt in der Anmerkung mit, keiner der Erklärer Vasari's habe uns nähere Auskunft über diesen portugiesischen Maler zu geben vermocht. Ein »Reiseführer durch Volterra« (ib. 1832) spreche, im Anschluss an Vasari, nur die Vermuthung aus, ein Tafelbild mit der Jahreszahl 1408 in der Sacristei der St. Augustinkirche könne von ihm herrühren; Raczynski füge in seinem Werke über die Künste in Portugal hinzu, er habe zu Lissabon im Palast Borba ein altes Gemälde gesehen, von dem Taborda bereits 1815 in den »Regeln zur Malerkunst« s. v. Alvaro de Pedro (und nicht do Pietro) gesprochen habe, und zwar sei es im Geschmacke der Grão-Vasco-Bilder. Es stelle eine thronende Madonna dar mit dem Jesuskinde und einigen Heiligen. Der Visconde de Juromenha habe dem polnischen Grafen mitgetheilt,

Alvaro Pires sei ein Maler König Emanuels gewesen, und es werde zum Beweise dafür auf das Archivbuch Johanns III. *f. 51* verwiesen. — Milanesi fügt dann noch hinzu: »Wie aber kann ein Künstler der ein Zeitgenosse und Nachahmer des Bartoli gewesen ist, als Maler Emanuels zwischen 1495 und 1521 thätig gewesen sein? Welche Bewandtnis es aber auch mit diesem geschichtlichen Widersinn habe, wir freuen uns, auf ein kostbares Tafelbild dieses Alvaro aufmerksam machen zu können, das sich außerhalb Pisa in der heiligen Kreuzkirche von Fossabanda befindet (in der 1. Kapelle, rechterhand, beim Eintritt). Auf diesem Gemälde mit lebensgroßen Figuren ist die Jungfrau mit dem Christuskinde auf einem Thron sitzend, von Engeln umgeben, dargestellt, einer bietet dem Bambino eine Viola, ein anderer, zur Linken der Madonna, reicht ihm auf einem Täfelchen einen Stieglitz und einige Kornähren. Der Gottessohn, aufrecht auf dem linken Knie der Mutter, ist unschlüssig darüber, welche der beiden Gaben er wählen solle, und wendet sich zu ihr mit lieblicher Gebärde, sie um Rath zu befragen. Zwei musicierende Engel sitzen im Vordergrunde. Die Farbengebung ist unbestimmt und hell, die Zeichnung rein, stilvoll, sicher und ausdrucksvoll. Eine Inschrift besagt: »Alvaro Pirez d'Evora pintor.« — Darauf, dass derselbe Alvaro in Gemeinschaft mit anderen Malern im Jahre 1411 die Stirnwand des Pallazzo del Ceppo in Prato gemalt hat, war schon vorher aufmerksam gemacht worden. (Bd. II., 8.) — Der Fehler, den Milanesi den portugiesischen Schriftstellern vorwirft, ward jedoch nicht von ihnen begangen. Juromenha (und auch Raczynski) hält Alvaro Pires den Älteren aus der Regierungszeit Johanns I. (1385—1433), dem vorsichtshalber die italianisierte Namensform Alvaro di Piero (oder retrovertiert Alvaro de Pedro) belassen wird, ausdrücklich auseinander von dem gleichnamigen Miniator im Dienste Emanuels und Johanns III. — Vgl. Raczynski, Lettres 274, und Dict. 225 mit Dict. 217, Lettr. 233.

FRANCISCO DE HOLLANDA.

---

f. 93. # | Prologo.

Se me Deos desse a escolher livremente entre todas as graças que repartiu com os mortaes, qual mais queria ter ou alcançar, nenhuma outra lhe pederia, depois da fé, senão o alto entendimento de pintar illustremente. Nem por ventura nesta quereria ser outro homem senão este que sou. De que muitas graças dou eu ao immortal e soberano Deos por me neste grande e confuso mundo dar alguma pequena luz nos desejos da altissima pintura, pola qual a nenhum outro dote em mais honor e reverencia tenho polo seu grande merecer.

f. 93 v. Mas de uma cousa é infamada Spanha | e Portugal; e esta é que em Spanha, nem em Portugal, não conhecem a pintura, nem fazem boa pintura; nem tem seu honor a pintura.

E vindo eu de Italia, ha pouco tempo, trazendo os olhos cheos da altura do seu merecimento e os ouvidos dos seus louvores, conhecendo nesta minha patria a grande defferença com que esta nobre sciencia é tratada, determinei-me bem. E como fez Cesar, ao passar do rio Rubicon, o qual era mui vedado com armas aos Romãos, assi eu (se me é licito comparar, sendo pequeno, com homem tamanho senhor) me ponho como verdadeiro cavalleiro e defensor da alta princesa pintura, offrecido a todo o risco por defender o seu nome, com minhas poucas armas e possibilidade.

Posto que tendo eu o favor de Vossa Alteza, muito alto e

| Vorwort. f. 93.

Wenn Gott es mir gewährte, unter allen an die Sterblichen vertheilten Gaben diejenige nach freier Wahl zu ergreifen, die ich am liebsten besitzen möchte, so würde ich keine andere von ihm erbitten, (den Glauben abgerechnet), als die hehre Kunst, vortrefflich malen zu können. Noch würde ich vielleicht in besagter Kunst ein Anderer zu sein begehren, als der ich eben bin, wofür ich dem Unsterblichen und Allmächtigen vielen Dank sage, dieweil er mir in dieser weiten und wirren Welt ein Lichtlein angezündet hat — meine Sehnsucht nämlich nach der hehren Malerkunst, neben deren hohen Verdiensten ich keine andere Gabe in gleich großen Ehren halte.

Um eines Dinges willen werden Spanien | und Portugal f. 93 v. geschmäht. Das ist, dass man alldort die Malerei nicht kennt, weder gut malt, noch solche Kunst in Ehren hält.

Vor kurzem, als ich von Italien kam, die Augen ganz gesättigt von ihrer Schöne, und ihres Lobes voll, da bemerkte ich, wie in diesem meinem Vaterlande jene edle Wissenschaft so ganz anders als dort behandelt wird, und fasste darob einen Entschluss. Wie Cäsar that, als er den Fluss Rubicon überschritt, welcher dicht umstanden war mit wider den römischen Feldherrn gerichteten Waffen, so — (wenn es erlaubt ist, mich geringen Menschen mit einem so gewaltigen Herrscher zu vergleichen) — so trete ich hervor, ein wahrhaftiger Paladin und Beschützer der hochedlen Prinzessin Malerei, gerüstet wider alle Fährlichkeit, um ihren Namen mit meinen schwachen Waffen und Kräften zu vertheidigen.

Von Eurer Hoheit Huld beschirmt, vieledler und erlauchter

serenissimo Rei e Senhor, tão entendido em todas as cousas nobres e sciencias, não farei muito em vencer tudo, inda que tão poucos são os contrairos que me não era tanta ajuda necessaria.

Porém porque cuidam alguns que eu me desprezo de ser pintor, não tendo eu outra mór presumpção | nem honra (despois de ser christão) que os desejos de o ser, eu entendo de mostrar neste segundo livro, quão honrada e nobre cousa é ser pintor e quão deficel, e de quanto serve e val a illustre e mui necessaria sciencia da pintura na republica, no tempo da paz e no da guerra, e os preços e valia d'ella noutras provincias, por maneira de um dialogo.

f. 94.

Herr und König, der Ihr in allen adeligen Künsten und Wissenschaften wohl erfahren seid, würde ich zwar nichts gar Gewaltiges thun, wenn ich alles besiegte, zumal meiner Gegner so wenige sind, dass so große Hilfe mir gar nicht noththäte.

Dennoch aber, weil etliche vermeinen, ich schämte mich, ein Maler zu sein — wiewohl ich mir in Wahrheit keinen größeren Stolz | noch Ehre (außer meinem Christenthum) weiß, als den **f. 94.** Wunsch, solch einer zu sein — habe ich den Entschluss gefasst, in diesem zweiten Buche zu zeigen, was für eine bedeutsame und erhabene und zugleich schwere Sache es ist, ein Maler zu sein, und zu was allem die vornehme und so nothwendige Wissenschaft des Zeichnens im Staate dient und nützt, gleichwie in Zeiten des Friedens, so auch im Kriege, und ferner ihren Wert und Preis auch anderen Orts. Solches aber soll geschehen in Form eines Gespräches.

---

f. 95. |

Primeiro Dialogo.

Como minha tenção em ir a Italia não foi por buscar outro mór proveito nem honra que fazer bem, e áquella fôra do meu Rei enviado, nem trazia nenhum outro interesse ante os olhos de privar com o papa nem cardeaes em a corte. E isto sabe-o Deos e sabe-o Roma, que se eu nella quisera morar, por ventura não me faltava possibilidade, assi por mi mesmo como por favor de principaes pessoas em casa do papa. Porém todo este pensamento andava ante mi tão apagado, que nem sómente m'o deixavam passar pola imaginação outros que eu trazia mais nobres e do meu gosto, os quaes muito mais em mi podiam que nenhuma cobiça de beneficios ou speitativas, pera siquer trazer comigo, como fazem os que vão a Roma.

E o que só me era sempre presente era o em que poderia servir com a minha arte a El-Rei nosso senhor, que me lá mandára, | cuidando sempre comigo, como poderia roubar e trazer a Portugal roubados os primores e gentilezas de Italia, do contentamento de El-Rei e dos Ifantes, e do serenissimo senhor o Ifante D. Luis.

f. 95 v.

Dezia eu: que fortalezas, ou cidades strangeiras não tenho eu inda no meu livro? Que edeficios perpetuos e que statuas pesadas tem inda esta cidade, que lhe eu já não tenha roubado e leve, sem carretas nem navios, em leves folhas? Que pintura de

| Erstes Gespräch. f. 95.

Dieweil, als ich nach Italien gieng, wohin mich mein König geschickt hatte, mein Zweck nicht war, Vortheile zu erringen oder andere Ehren, sondern einzig und allein, Gutes zu vollbringen, dachte ich weder daran, des Papstes Gunst,[1] noch der Cardinäle Schutz[2] zu erwerben. Das weiß Gott, und auch Rom weiß es, wo allgemein bekannt ist, dass ich recht wohl dort hätte bei Hofe, in des Papstes Diensten, verbleiben können, sowohl um meiner eigenen Verdienste willen als Dank der Wohlgesinntheit hochstehender Persönlichkeiten im päpstlichen Haushalt.[3] Derartige Absichten aber waren so gänzlich aus meinem Denken ausgelöscht, dass sie mir gar nie in den Sinn kamen, weil andere, weit bessere Neigungen mich beherrschten, die mehr über mich vermochten, als irgendwelche Gier nach Belohnungen oder Verheißungen auf solche, die ich wenigstens hätte mit mir nehmen können, gleichwie die Meisten zu thun pflegen, welche nach Rom kommen.

Was mir stets vor Augen stand, war einzig, wie ich meinem königlichen Herrn, der mich ausgesandt hatte, mit meiner Kunst dienen könnte. | Immerdar überlegte ich bei mir, wie ich mir die Schöne und Lieblichkeit Italiens mit Gewalt aneignen und das Geraubte nach Portugal entführen könnte, zur Lust des Königs, meines Gebieters,[4] und der Infanten,[5] besonders des durchlauchtigsten Herrn Infanten Don Luis.[6] f. 95 v.

Welche fremden Festungen und Städte habe ich noch nicht in meinem Buche? fragte ich mich. — Welche ewigen Gebäude und bemerkenswerten Bildsäulen besitzt diese Stadt, die ich ihr noch nicht entwunden hätte und auf leichten Blättern, ohne Wagen noch Schiff, davontragen könnte? Welche Wandmalereien

stuque ou grutesco se descobre por estas grutas e antigoalhas, assi de Roma, como de Puzol e de Baias, que se não ache o mais raro d'ellas polos meus cadernos riscados?

E assi não sabia eu cousa, nem antiga, nem moderna da pintura, ou da sculptura, ou da arquitectura, de que eu não tomasse alguma lembrança do melhor d'ella, parecendo-me que estes eram os summos beneficios e spetativas que comigo podia trazer, mais honrados e proveitosos e do serviço do meu rei, e do meu gosto.

E comtudo não cuido eu que me tenho enganado (inda que m'o digam alguns), assi que, como estes eram **f. 96** os meus | cuidados e as minhas lites e demandas, não tinha outro mór cardeal *Fernes* que acompanhar, nem outro mayor *Dattario* que grangear, que ir-me um dia ver *D. Julio de Macedonia*, luminador famosissimo, e o outro, mestre *Michael Angelo*; ora *Baccio*, nobre sculptor; ora mestre *Perino*, ou *Bastião* Veneziano, e ás vezes *Valerio de Vicença*, ou *Jacopo Mellequino*, arquitetor, e *Lactancio Tollomei*, o conhecimento e amizade dos quaes homens eu muito mais stimava que outros de nenhuma mais fantesia nem presumpção, se os hi haver podia neste mundo (e assi os stima Roma). Porque d'elles recebia eu algum fruto e doutrina e das suas obras na minha arte, e me recreava em praticar em muitas cousas claras e nobres, assi do tempo antigo como novo.

E principalmente mestre *Michael* prezava eu tanto, que, se o eu topava ou em casa do papa, ou pola rua, não nos queriamos apartar, até que nos mandavam recolher as strellas. E *D. Pedro Mascarenhas*, embaxador, pode ser boa testemunha de camanha **f: 96 v.** cousa | esta era, e quão deficel; e das mintiras que, saindo um

oder Grottesken werden unter diesen Ausgrabungen und Denkmälern noch entdeckt, in Rom oder in Puzzoli oder in Bajae, von denen nicht alles Seltenste in meinen Heften abgezeichnet stände?

So gab es keinen alten oder neuen Gegenstand auf dem Gebiete der Malerei, Bildnerei oder Baukunst, dessen Herrlichkeit ich nicht als Erinnerung niedergeschrieben hätte; denn es däuchte mich, dieses seien die besten Pfründen und Verheißungen, die ich mit mir nehmen könnte, wie auch für mich selber die ehrenvollsten und vortheilhaftesten Thaten im Dienste des Königs, und ferner die meinem Geschmacke entsprechendsten.

Auch glaube ich nicht, dass ich mich getäuscht habe, — wenngleich etliche mir solches bedeuten —, denn, da mein Sorgen und Sinnen ein derartiges | und meine Absichten und Bittgesuche keine anderen waren, bedurfte ich keines hohen Cardinals *Farnese*,[7] den ich auf Schritt und Tritt begleitet hätte, noch irgendeines einflussreichen *Datar's*,[8] um dessen Gunst ich mit Geschenken gebuhlt hätte, sondern ganz nach meinem Belieben durfte ich heute den sehr berühmten Miniator *Giulio de Macedonia*[9] besuchen, und morgen Meister *Michel Angelo*; einen Tag den edlen Bildner *Baccio*;[10] den nächsten, Meister *Perino*[11] oder *Sebastian* aus Venedig,[12] und bisweilen *Valerio Vicentino*,[13] oder den Baumeister *Jacopo Melleguino*;[14] und dann wieder *Lattanzio Tollomei* — lauter Männer, deren Bekanntschaft und Freundschaft ich unendlich höher schätzte als die anderer erlauchterer Herren von erhabenerem Range, falls es solche auf Erden geben kann. Denn von ihnen — die Rom ebenso hoch schätzt, wie ich es thue — empfieng ich reichliche Geistesnahrung, und wertvolle Belehrung über meine Kunst durch ihre Werke. Auch ergötzte ich mich daran, über manche bedeutsame und edle Dinge aus alter wie aus neuer Zeit mit ihnen zu sprechen.

f. 96.

Besonders *Meister Michael*[15] verehrte ich mit solcher Inbrunst, dass, wenn immer ich ihn traf, es sei im Hause des Papstes oder auf der Straße, ich mich nicht eher von ihm zu trennen vermochte, als bis die Sterne uns gehen hießen. Als glaubwürdiger Zeuge aber dafür, eine wie seltene Sache | es darum ist und wie schwer es war, seine Freundschaft zu gewinnen, mag der Gesandte *D. Pedro Mascarenhas*[16] dienen, der auch um die [scherzenden

f. 96 v.

dia das besporas *Michael Angelo*, sobre mi dixe e sobre um meu livro, que desenhei das cousas de Roma e de Italia, ao *cardeal Santtiquatro*, e a elle.

Ora o meu proprio passo e a minha rotta[1]) não era outra senão rodear o grave templo do Pantheon, e notar-lhe todas as columnas e membros; o Mauseolo de Hadriano e o de Augusto, o Coliseo, as Thermas de Antonino, e as de Deocletiano, o arco de Tito e o de Severo, o Capitolio, o theatro de Marcello, e todas as outras cousas notaveis d'aquella cidade, de que me já os nomes esquecem. Posto que tambem ás vezes me não lançavam fóra das manificas camaras do papa, a que eu sómente ia porque da nobre mão de *Rafael Orbino* eram pintadas. Mas mais amava eu muito aquelles homens antigos de pedra, que nos arcos e columnas stavam sculpidos polos velhos edeficios, **f. 97.** que não outros mais incostantes que por toda parte | enfadam; e mais d'elles aprendia eu e do seu silencio grave.

Onde entre estes dias, que eu assi naquella corte passava, houve um domingo de ir ver *Messer Lactancio Tolomei*, como outros costumava, o qual, com a ajuda de *Messer Blosio*, secretario do papa, foi o que me a mi deu a amizade de *Michael Angelo*.

E era este *Messer Lactancio* pessoa mui grave assi por nobreza de animo como de sangue, (que sobrinho fôra do cardeal de Senna) como por sapiencia de letras latinas e gregas e hebraicas, como por sua autoridade de annos e de costumes.

Mas achando eu em sua casa recado que stava em Monte Cavallo na igreija de São Silvestre, com a Senhora *Marquesa*

---

[1]) Die Formel ora o meu proprio passo e a minha rotta ist zweideutig, wohl mit Absicht. Passo bedeutet Schritt, Weg; das orthographisch und etymologisch abweichende paço wäre Palast; rota, in Hollanda's italienisierender Schreibart rotta, ist Straße, Route (lat. rupta), bezeichnet aber auch den römischen Gerichtshof (lat. rota). Auf passus würde die

und lobenden] Unwahrheiten weiß, welche *Michel Angelo* eines Abends, als er aus der Vespermesse kam, zu jenem und dem *Cardinal Santtiquatro*[17] über mich und mein mit Zeichnungen aus Italien und Rom angefülltes Buch geäußert hat.[18] —

In Wahrheit aber führten meine eigensten Schritte und Wege mich fast ausschließlich zu dem ehrwürdigen Tempel des Pantheon, um den ich wandelte, um alle seine Säulen und Gliederungen aufzuschreiben, zum Mausoleum des Hadrian und des Augustus, zum Colosseum, den Thermen des Antoninus und des Diocletian, dem Bogen des Titus und dem des Severus, dem Capitol, dem Theater des Marcellus und den übrigen bemerkenswerten Denkmälern jener Stadt, deren sämmtliche Namen ich kaum mehr zu finden vermag. Bisweilen hätte man mich beinahe gewaltsam aus den prächtigen Stanzen des päpstlichen Palastes vertreiben müssen, wohin ich nur darum gieng, weil sie von der Hand des gottbegnadeten *Rafael von Urbino*[19] gemalt sind. Denn mehr liebte ich die antiken Menschengestalten aus Stein, welche auf Bögen und Säulen an den alten Gebäuden gemeißelt standen, als jene anderen, vergänglichen Lebens, die allerwärts | zur Last fallen; und mehr als von **f. 97.** diesen lernte ich von jenen und ihrem ernsten Schweigen.

Es geschah aber in jenen Tagen, während ich am päpstlichen Hofe verweilte,[20] dass ich eines Sonntags zu Besuch bei *Messer Lattanzio Tolomei* war (wie auch schon vorher geschehen), der, zusammen mit dem Secretär des Papstes, *Messer Blosio*,[21] mir die Freundschaft *Michel Angelos* verschafft hatte.

Messer Lattanzio,[22] ein Neffe des Cardinals von Siena, war ein sehr ehrwürdiger, durch Adel des Geistes und der Geburt gleichermaßen, wie auch durch bedeutende Kenntnisse im Lateinischen, Griechischen und Hebräischen ausgezeichneter und wegen seines reinen Lebenswandels und seiner Erfahrung berühmter Herr.

Da man mich aber in seinem Hause dahin beschied, er sei auf Monte Cavallo, in der Kirche San Silvestro,[23] mit der

---

Schreibart weisen, falls uns die Originalschrift vorläge. Auch das nachfolgende Zeitwort r o d e a r lässt diese Deutung zu. An die R o t a aber erinnert, was vorher und nachher von Pfründen, Processen und Datar gesagt wird. Ich könnte daher auch übersetzen: M e i n P a l a s t u n d m e i n e R o t a w a r d a s P a n t h e o n. Von l i t e s n a r o t a sprechen besonders die portug. Romfahrer geistlichen Standes, wie Gaspar Barreiros und Frei Heitor Pinto.

de Pescara, ouvindo uma lição das epistolas de São Paulo, lá me fui a Monte Cavallo e a São Silvestre.

E' polo conseguinte a senhora *Vittoria Colonna, Marquesa de Pescara* e irmã do senhor Ascanio Colonna, uma das illustres f. 97 v. e famosas donnas que ha em Italia e em toda a Europa, | que é o mundo; casta, e inda fremosa, latina, e avisada, e com todas as mais partes de virtude e clareza que se numa femea podem louvar. Esta, despois da morte de seu grão marido, tomou particular e humilde vida, contentando-se do que já em seu stado tinha vivido, e agora só Jesu Christo e os bons stados amando, fazendo muito bem a proves molheres e dando fructo de verdadeira catolica. E tambem esta senhora devia eu á amizade de *Messer Lactancio*, que era o mór privado e amigo que ella tinha.

Como me ella mandou assentar, e se acabou a lição e os seus louvores, olhando pera mi e pera *Messer Lactancio*, se me eu não engano, começou a dizer:

— »Logo *Francisco d'Ollanda* tomara de melhor vontade ouvir prègar da pintura *Michael Angelo*, que não *frate Ambrosio* esta lição?«

Onde eu quasi enjuriado lhe respondi:

— »Como, Senhora, não parece a V. Ex.ª que eu não presto nem prometo mais que o pintar? Sempre eu em verdade f. 98. folgarei de ouvir a *Michael Angelo*, mas quando se le|rem as epistolas de São Paulo, antes quero ouvir a *frate Ambrosio*.«

— »Não vos desdenhês, *Messer Francisco* (dixe então *Messer Lactancio*) que a senhora *Marquesa* não cuida que o homem que é pera pintar que não será pera tudo. Em mais temos a pintura em Italia. Mas por ventura vos dixe aquillo, para vos dar sobre este que já tinhaes, essoutro contentamento de *Michael*.«

Naquella hora respondi eu:

— »D'essa maneira não fará S. Ex.ª por mi alguma cousa nova, e que ella não costume, em dar sempre móres mercês do que lhe homem ousára a pedir.«

Marchesa di Pescara,[24] wo er einer Auslegung der Episteln des Sanct Paulus zuhöre, begab ich mich alsbald an diesen Ort.

Es ist aber die *Signora Vittoria Colonna*, Marchesa von Pescara, und Schwester des Herrn Ascanio Colonna, eine der erlauchtesten und berühmtesten Frauen, welche Italien und ganz Europa, | d. h. die Welt besitzt, keusch an Sitten, noch immer schön, lateinkundig, klugen Geistes und aller übrigen Tugenden theilhaftig, welche einer edlen Frau zur Zierde gereichen. Seit dem Tode ihres hohen Gemahls hatte sie sich in ein bescheidenes Privatleben zurückgezogen, verzichtend auf den Glanz des Lebens, der sie bis dahin umgeben, jetzt aber nur Jesum Christum und christlichen Werken lebend, indem sie bedürftigen Frauen Wohlthaten erwies, und sich als wahre Gläubige bethätigte. Meine Beziehungen zu dieser hohen Frau verdankte ich gleichfalls der Freundschaft des *Messer Lattanzio*, ihres vertrautesten Freundes. f. 97 v.

Sie hieß mich niedersitzen, und sobald die Vorlesung und das Gepreise derselben vorüber war, begann sie zu mir gewendet und, (wenn ich nicht irre), auch zu *Messer Lattanzio*, wie folgt:

— »*Francisco de Hollanda* würde gewisslich lieber eine Rede des *Michel Angelo* als diese Predigt des *Bruder Ambrosio* angehört haben!«

Worauf ich beinahe beleidigt erwiderte:

— »Wie, Herrin, es scheint Ew. Excellenz also, dass ich für nichts anderes Sinn habe und zu nichts anderem als zum Malen tauge? Ohne Zweifel wird es stets ein hehrer Genuss für mich sein, *Michel Angelo* zu lauschen; aber wenn es sich um die Episteln des Sanct Paulus handelt, | ziehe ich es vor, dem *Bruder Ambrosio* zuzuhören.« f. 98.

— »Werdet nur nicht unwirsch, *Messer Francisco*« — fiel *Lattanzio Tolomei* ein — »die *Marchesa* ist der Überzeugung, dass gerade ein Maler zu allem Übrigen tauglich ist. So hoch schätzen wir Italiener die Malerkunst. Vielleicht aber hat sie ihre Worte nur gesprochen, um zu dem Genusse, den Ihr gehabt, noch einen anderen durch *Michel Angelo* hinzuzufügen.«

Worauf ich rasch entgegnete:

— »In diesem Falle würde Ihre Excellenz die *Marchesa*, mir zuliebe, nichts ihr Fremdes und Ungewohntes vollbringen, da sie stets größere Gnadenbeweise zu gewähren pflegt, als man von ihr erbittet.«

Conhecendo a *Marquesa* minha tenção, chamou a um seu criado, sorrindo-se, e dixe:

— »A quem sabe agradecer ha-se-lhe de saber dar, mórmente pois me fica a mi tamanha parte dando, como a *Francisco d'Ollanda* recebendo. — Foão! vae a casa de *Michael Angelo*, e dize-lhe que eu e *Messer Lactancio* stamos aqui, com esta capella agoada e a igreja fechada e graciosa; se quer vir perder um pouco do dia comnosco, para que o nós gainhemos com elle. E não lhe digas que está aqui *Francisco d'Ollanda*, o Spanhol.«

f. 98 v. | Mormurando eu da discrição da senhora *Marquesa* em tudo, á orelha de *Lactancio*, e querendo ella saber de que:

— »Stava-me dizendo (dixe *Lactancio*) quão bem V. Ex.ª sabia goardar o decoro a tudo, até num recado, e porque sendo *M. Michael* já mais seu que meu, diz que, antes que se topem, que faz quanto pode por lhe fugir e se não toparem, porque depois que se topam, não se sabem apartar.«

— »Porque eu conheço mestre *Michael Angelo* (tornou ella) conheci isso; porém não sei de que maneira nos hajamos com elle pera que o possamos enganar a que falle em pintura.«

Mas *frate Ambrosio* Sennes (dos nomeados prègadores do papa) que inda não era ido:

— »Não creio eu (dixe) que, se *Michael* conhece por pintor ao Spanhol, que queira fallar da pintura em nenhum modo; por isso devia-se de esconder pera ouvil-o.«

— »Não é tão bom d'esconder este Português por ventura (respondi eu pesadamente ao frade) ante os olhos de mestre f. 99. *Michael Angelo;* e melhor me | conhecerá [1]) escondido, que Vossa

---

[1]) Conhecer bedeutet doppelsinnig, kennen = bemerken und erkennen = verstehen.

Die Stelle ist nicht klar. Stando aqui kann sich auf Hollanda, aber auch

Mein geheimes Denken richtig durchschauend, winkte die *Marchesa* einem ihrer Diener und sagte lächelnd:

— »Dem, welcher zu danken versteht, muss man auch zu geben wissen, besonders in einem Falle wie dieser, wo mir, der Geberin, ein gleicher Gewinn erwächst wie dem Empfänger. — N. N., mach' Dich auf nach der Wohnung *Michel Angelo's* und sage ihm, ich und *Messer Lattanzio* seien, nach Schluss des Gottesdienstes in der Kirche, hier in dieser behaglich kühl besprengten Kapelle verblieben; ob er ein weniges von seiner Zeit verlieren wolle, uns zum Gewinne. Melde ihm aber nicht, dass *Francisco de Hollanda*, der Spanier,[25] zugegen ist.« —

| Ich flüsterte *Lattanzio* etwas über die kluge Umsicht der *Marchesa* ins Ohr, und da sie zu wissen begehrte, um was es sich handelte, sagte *Lattanzio*: f. 98 v.

— »Er rühmte, wie gut Ew. Excellenz den Anstand zu wahren verstünden, selbst bei einer einfachen Bestellung. Und, da *Michel Angelo* jetzt viel mehr s e i n Freund, als der m e i n e ist, behauptet er ferner, er thäte alles Mögliche, damit beide sich nicht träfen; denn wären sie erst einmal beisammen, so fiele es ihnen schwer, sich wieder von einander zu trennen.«

— »Da ich den Meister genau genug kenne« — erwiderte sie — »habe ich auch das erfahren; trotzdem aber weiß ich nicht, wie wir uns benehmen sollen, um ihn auf kluge Weise dahin zu bringen, dass er die Malerei zum Gegenstande des Gespräches wähle.«

Bruder Ambrosio aus Siena, einer der namhaftesten Prediger des Papstes,[26] der noch nicht aufgebrochen war, ergriff hierauf das Wort:

— »Wenn *Michel Angelo* den S p a n i e r als Maler kennt, wird er schwerlich von der Kunst reden wollen. Deshalb sollte dieser sich lieber verstecken, so er ihn zu hören Lust hat.«

— »Möglicherweise möchte jedoch dieser Portugiese vor den Augen des *Michel Angelo* nicht so leichtlich zu verbergen sein« — wandte ich mich etwas nachdrücklich zu dem Mönche. — »Wenn

---

auf Michel Angelo beziehen. Aus p i o r weiß ich nichts zu machen. Die wörtliche Übersetzung würde lauten: U n d I h r w e r d e t s e h e n, d a s s, h i e r s t e h e n d, e r m i c h s c h l e c h t e r s i e h t, w e n n e r k o m m t.

Reverendissima aqui onde stou, inda que ponha uns oculos; e vereis que, stando aqui, me verá muito pior, se vem.

Riu-se então a senhora *Marquesa* e *Lactancio*: mas não já eu, nem o frade, que todavia ouviu dizer á *Marquesa*, que inda me acharia mais que ser pintor.

Estando um pouco sem fallar, e sintindo bater á porta, começaram-se todos a doer de que não devia de vir *Michael*, pois tornava tão depressa a resposta. Mas *Michael* que ao pé de Monte Cavallo pousava, acertou por minha boa dita, de vir contra São Silvestre, fazendo o caminho das Thermas, com o seu *Orbino*, filosofando pola via exquilina; e achando-se tão dentro do recado, não nos pode fugir, nem deixar de ser aquelle que batia na porta.

Ergueu-se a senhora *Marquesa* a o receber e steve em pé bom pedaço, antes que o fezesse assentar entre ella e *M. Lactancio*. E eu assentei-me um pouco arredado, mas a senhora *Marquesa*, estando-se um pouco sem fallar e não querendo dilatar o seu stylo de ennobrecer sempre os que a conversavam e o lugar | onde stava, começou com arte, que eu não poderia screver, a fallar muitas cousas bem ditas e avisadas, cortesmente ditas, sem tocar nunca em pintura, pera nos assegurar o grande pintor. E via-a eu star como quem quer combater uma spunhavel cidade por discrição e manha, e ao pintor assi mesmo viamos star sobre aviso e vegiante como que fosse o cercado, pondo sentinellas numa parte, e noutra mandando alçar pontes, fazendo minas e rodeando todos os muros e torres; mas finalmente houve de vencer a *Marquesa*, nem sei quem d'ella se podera defender.

f. 99 v.

Dezia ella:

— »Sabido está, que quem se tomar com *M. Angelo* polo seu officio, que é discrição, que nunca poderá senão ser vencido. Mester ha, *M. Lactancio*, que lhe fallemos em demandas, ou em

ich mich gleich versteckte, würde er mich besser | erkennen, als f. 99. Euer Ehrwürden mich, wie ich hier stehe, erkennen möchten, ob Ihr Euch auch eine Brille aufsetztet. Doch Ihr werdet ja sehen, ob er mich findet, hier, wo ich stehe, falls er kommt.«

Da lachte die *Marchesa*, und auch *Lattanzio*. Ich aber nicht. Noch auch der Mönch, der noch obendrein von der *Marchesa* zu hören bekam: »es möchte sich doch vielleicht ergeben, dass ich mich auf mehr als bloß auf das Malen verstünde.«

Eine kleine Weile schwiegen wir. Als wir darauf an die Thür pochen hörten, äußerten wir alle unsere Befürchtung, der Meister möchte ausbleiben, da die Antwort so schnell käme. Mein Glücksstern fügte es jedoch, dass *Michel Angelo*, der nahe beim Monte Cavallo wohnte,[27] zufällig nach den Thermen unterwegs, in der Richtung nach San Silvestro, einhergegangen war, mit seinem *Urbino*[28] auf der Esquilinischen Straße philosophierend. Und da er so unserem Boten nicht hatte entrinnen können, war er es, der leibhaftig auf der Schwelle stand.

Die *Marchesa* erhob sich und blieb längere Zeit im Gespräche neben ihm stehen, ihn bewillkommnend, bevor sie ihn aufforderte, zwischen ihr und *Lattanzio* platzzunehmen. Ich aber setzte mich etwas beiseite nieder. Nach einer kleinen Pause begann sie (um | ihrer Gewohnheit treu zu bleiben, jeden Ort, wo sie sich f. 99 v. befand, und jedes Gespräch mit ihr zu adeln), mit einer Kunst, die ich nicht genugsam rühmen kann, über vielerlei Gegenstände in kluger und wohlgesetzter Rede zu sprechen, ohne irgendwie die Malerei zu streifen, um uns des großen Künstlers Gegenwart zu sichern. Ich möchte sie vergleichen mit einem, der eine schwer und nur mit Mühe und Geschick zu erobernde Stadt belagert, den Maler aber mit einem wachsamen, weil misstrauischen Belagerten, der hier Posten aufstellt, dort Brücken schlägt, an einer anderen Stelle Minen anlegt, und alle Mauern und Thore besetzt hält. Schließlich aber siegte dennoch die *Marchesa*. Und wahrlich, ich glaube, dass niemand sich ihrer hätte erwehren können.

Zuletzt nämlich sprach sie also:

— »Es lässt sich wirklich nicht leugnen, dass, wer *Michel Angelo* mit seinen eigenen Waffen angreift, d. h. mit denen der Klugheit, immerdar besiegt werden muss. Es wird nöthig sein, *Messer Lattanzio*, dass wir mit ihm über Processe und päpstliche

breves ou . . . em pintura pera o fazer emmudecer, e podermos levar o milhor d'elle.«

— »Antes — dixe eu então, — não sinto outro remedio melhor pera stancar *M. Angelo*, que saber elle que stou eu aqui, que inda me não tem visto até agora. Porém ja sei que o re-
f. 100. | medio pera não verdes a pessoa é terde'-la diante dos olhos.«

Veriaes então virar contra mi *Michael* com spanto e dizer-me:

— »Perdoae-me, *M. Francisco*, que vos não tinha visto, porque tinha visto a senhora *Marquesa*. Mas pois vos Deus ahi tem, ajudai-me e acudi-me como companheiro.«

— »Por essa só razão vos perdoarei o que dixestes. Mas parece-me que a senhora *Marquesa* causa com um lume contrairos effeitos, como faz o sol, que com uns mesmos raios derrete e endurece, porque a vós cegou-vos vêl-a, e eu não vos entendo, nem vejo, senão porque a vejo a ella. E tambem porque eu sei quanto com S. Ex.ª se pode uma pessoa muito avisada occupar, e quão pouco tempo deixa pera outrem, por isso não tomo ás vezes conselhos de alguns frades.«

Tornou-se aqui a rir [a *Marquesa*] outra vez.

Então se alevantou *frei Ambrosio* e se despediu da senhora *Marquesa* e de nós, ficando d'ali por diante muito meu amigo, e se foi.

f. 100 v. | Mas a *Marquesa* começou assi a tornar:

— »Sua Santidade me tem feito graça que eu possa edeficar um novo mosteiro de donnas aqui na fralda de Monte Cavallo, onde stá o portico quebrado, onde dizem que Nero vio arder Roma, para que tão más pegadas d'homem pisem outras mais honestas de molheres. Não sei, *M. Angelo*, que forma e proporções darei á casa? para onde pode ficar a porta? e se se pode acommodar com a obra nova alguma parte da velha?«

— »Si, senhora, (dixe *Michael*), o portico quebrado poderá servir por campanario.«

E foi esta tamanha graça, e dixe-a tão de siso e tão desse-

Breves,[29] oder aber . . . über Malerei reden, wollen wir ihn zum Verstummen bringen und das letzte Wort behalten.«

— »Ich vielmehr« — warf ich ein — »kenne kein besseres Mittel, seiner Rede Fluss zu hemmen, als dass er merke, dass ich anwesend bin; denn bis jetzt hat er mich noch gar nicht gewahrt. Freilich pflegt ja das sicherste Mittel, | einer Person nicht gewahr zu werden, darin zu bestehen, dass wir sie dicht vor Augen haben.« f. 100

Da hättet Ihr sehen sollen, wie *Michel Angelo* sich erstaunt zu mir wandte:

— »Verzeiht, *Messer Francisco*, ich hatte Euch in der That nicht bemerkt, weil ich nur Augen für die *Marchesa* hatte. Da Euch Gott aber nun einmal hiehergeführt hat, so kommt mir jetzo als Kamerad und Bundesgenosse zu Hilfe.«

— »Nur um dieser Worte willen verzeihe ich Euch, was Ihr gesprochen habt. Doch will mir scheinen, die *Marchesa* bringe zwei verschiedene Wirkungen hervor, — der Sonne gleich, die mit denselben Strahlen schmilzt und härtet — denn Euch hat es geblendet, sie zu sehen; ich aber sehe und höre Euch allein deshalb, weil ich sie erblicke. Und weil ich weiß, wie völlig Ihre Excellenz Geist und Sinne gefangen nimmt und wie wenig davon sie für andere übrig lässt, darum befolge ich bisweilen nicht die Rathschläge gewisser geistlicher Herren.«

Damit erregte ich abermals das Lachen der *Marchesa*.

Bruder Ambrosio aber stand auf und gieng fort, nachdem er sich von der *Marchesa* und uns übrigen verabschiedet hatte. Trotzdem blieb er mir seither ein guter Freund. | f. 100 v.

Und die *Marchesa* hub von neuem zu reden an:

— »Seine Heiligkeit hat mir in Gnaden gestattet, ein neues Frauenkloster hier am Abhange des Monte Cavallo zu bauen,[30] da, wo der verfallene Porticus steht, von dem aus, wie man sagt, Nero dem Brande Roms zusah, auf dass die schlimmen Fußspuren eines solchen Mannes durch diejenigen frommer Frauen ausgelöscht würden. Ich weiß nicht recht, *Michel Angelo*, welche Gestalt und welche Verhältnisse ich dem Hause geben soll, wo der Eingang am besten zu stehen kommt, und ob sich für den neuen Bau ein Theil des alten verwerten lässt.«

— »Sicherlich,« erwiderte er, »der verfallene Porticus könnte ja z. B. als Glockenthurm dienen!« [31] —

Diesen Scherz äußerte er mit solchem Ernste und so viel

muladamente *Michael*, que não se pôde ter *M. Lactancio* que a não lembrasse.

E tornou a ajuntar o grão pintor estas palavras:

— »Bem me parece que pode V. Ex.ª edeficar o mosteiro; e quando nos d'aqui partirmos, se fôr servida, bem o podemos oulhar, pera lhe dar d'isso alguma traça.«

— »Não ousava eu a vos pedir tanto (dixe ella), mas já sei que em tudo seguis a doutrina do Senhor: *Deposuit potentes,*
f. 101. *exaltavit* | *humiles;* e nisso sois eicelente, porque vós daes emfim como discreto liberal, e não como prodigo inorante. E por isso em Roma os que vos conhecem, prezam-vos mais que as vossas obras; e os que vos não conhecem, só o menos de vós stimam, que são as obras de vossas mãos. E não dou eu, certo, menos louvor ao vosso saberdes-vos apartar comvosco e fugir das nossas inuteis conversações, e a vosso saber não pintar a todos principes que vo'-lo pedem, que ao pintar uma só obra em toda a vida, como tendes feito.«

»Senhora (dixe *Michael*), mais, porventura, do que eu valho, me quereis attribuir. Mas pois que m'o nisso lembrou, quero-lhe fazer hum queixume contra muitos, por mi e por alguns pintores da minha condição, e tambem por *M. Francisco,* que aqui stá.

Ha muitos que afirmam mil mentiras, e uma é dizer que os pintores eminentes são stranhos e de conversação incomportabel e dura, sendo elles de humana condição. E assi os nesceos e não os moderados os julgam por fantasticos e fantesiosos, sofrendo com grande deficuldade taes condições num pintor.
f. 101 v. E' bem verdade | que taes condições num pintor não se acham senão onde ha o pintor, que é em poucas partes, como em Italia, onde ha a perfeição das cousas. Mas não têm grande razão os imperfeitos ociosos, que de um acupado perfeito querem tantos

Trockenheit, dass *Messer Lattanzio* es nicht unterlassen konnte, demselben noch mehr Nachdruck zu verleihen. —

Der große Maler aber fuhr fort:

— »Mir scheint es, dass der Klosterbau keine Schwierigkeit haben wird. Wir könnten übrigens hernach, wenn wir von hier aufbrechen, den Bauplatz besichtigen, um einen Plan zu entwerfen, so es Eurer Excellenz genehm ist.«

— »Ich hätte es nicht gewagt, Euch um so Großes zu bitten« — antwortete die *Marchesa* — »obwohl ich weiß, dass Ihr in allen Dingen des Heilands Lehre befolgt: Er demüthigte die Stolzen und erhöhte | die Niedrigen. Darin seid Ihr ja hervorragend, dass Ihr in **f. 101.** besonnener Weise freigebig, nicht aber in thörichter Weise verschwenderisch verfahrt. Darum schätzen auch in Rom die, welche Euch kennen, die Person *Michel Angelos* höher, als seine Werke, während diejenigen, welche Euch nicht persönlich kennen, nur Euer geringeres Theil hochhalten, d. h. Werke Eurer Hände. Ich selber aber lobe es nicht minder, dass Ihr Euch so vielfach zurückzieht, unsere nutzlosen Gespräche fliehend, und, anstatt jeglichen Fürsten zu malen, der Euch darum angeht, fast Euer ganzes Leben an einem einzigen großen Werke arbeitet, wie Ihr gethan habt.« [32]

— »Hohe Frau« — entgegnete *Michel Angelo* — »Ihr preist mich wahrlich mehr, als ich verdiene! Da aber die Rede einmal darauf gekommen ist, so möchte ich vor Euch eine Klage erheben, die sich gegen nicht Wenige richtet, — in meinem eigenen Namen und in dem einiger anderer Maler, die in gleicher Lage sind — zu denen übrigens ja auch der hier gegenwärtige *Messer Francisco* gehört.

Man verbreitet nämlich tausend nichtige und falsche Lügenmärchen über die berühmten Maler. Sie seien wunderlich und im Verkehr unzugänglich und unleidlich, während sie doch in Wahrheit von Menschenart sind. Nur die Thörichten, nicht aber die Verständigen, halten sie für phantastisch und launenhaft, und vermögen nicht mit ihnen fertig zu werden.[33] Natürlich kommen | **f. 101 v.** (nebenbei gesagt) so beurtheilte Maler-Temperamente nur da vor, wo der wahre Maler vorhanden ist, d. h. an wenigen Orten, ja, eigentlich nur in Italien, wo die Kunst in ihrer Vollendung zu Hause ist. — Im Unrecht aber sind eitle Müßiggänger, die von einem nützlich und vielbeschäftigten Künstler überflüssige Compli-

comprimentos, havendo poucos mortaes que façam bem seu officio; nem o faz nenhum d'aquelles que acusa a quem faz o seu. Que os valentes pintores não são em alguma maneira desconversaveis, por soberba, mas ou porque acham poucos engenhos dinos da pintura, ou por não corromperem com a inutel conversação dos ociosos e abaxarem o intelecto das continuas e altas imaginações de que sempre andam embelesados.

E affirmo a V. Ex.ª que até Sua Santidade me dá nojo e fastio quando me ás vezes falla e tão spessamente pregunta porque o não vejo; e ás vezes cuido que o sirvo mais em não ir ao seu chamado, querendo-me pouco, que quando o eu quero em minha casa servir em muito; e lhe digo que então o sirvo mais como *M. Angelo*, que stando todo o dia diante d'elle em pé, como outros.«

f. 102. — »Oh ditoso *M. Angelo!* | dixe eu a este passo. E se um principe não é papa, poder-me-ha elle perdoar esse peccado?«

— »D'estes peccados, *M. Francisco*, são proprios os que perdoam os reis,« dixe elle, e ajuntou: »Ás vezes vos digo ainda que tanta licencia me tem dado o meu grave carrego, que, stando com o papa fallando, ponho na cabeça este sombreiro de feltro, bem descuidadamente, e lhe fallo bem livremente. Porém não me matam por isso; antes me tem dado a vida. E como digo, mais comprimentos necessarios tenho eu então com seu serviço que com sua pessoa desnecessarios.

E, se acaso um homem fosse tão cego que fingisse tão pouco porveitosa mercadoria como é apartar-se um homem e contentar-se comsigo em parte que faz perder os amigos e ter todos por contrarios, não seria muito mal se lh'o tevessem a mal? Mas quem tal condição tem, tanto pola

mente verlangen, während doch ganz wenigen Sterblichen Zeit genug zur Verfügung steht, um auch nur dasjenige in befriedigender Weise zu vollenden, was ihres Amtes ist; und sicherlich erreicht das keiner von jenen unzufriedenen Anklägern. Mit nichten sind tüchtige Maler aus Stolz unzugänglich, sondern [den schon berührten Zeitmangel abgerechnet] entweder, weil sie wenige finden, die Sinn und Verständnis für die Malerei haben, oder weil sie durch das eitle Geschwätz von Müßiggängern ihren Geist von den hohen Gedanken, von denen sie beständig erfüllt sind, nicht abgelenkt und zu alltäglichen Dingen herabgezogen wissen wollen.

Ich versichere Euch, hohe Frau, dass selbst Seine Heiligkeit der Papst mich bisweilen langweilt und ärgert, wenn er mit mir redet und mich so oft und eindringlich fragt: »Warum ich mich nicht sehen lasse?« während ich mir doch bewusst bin, ihm besser zu dienen, wenn ich nach freiem Belieben bei mir zu Hause für ihn arbeite und, trotz seines Geheißes, zu kommen unterlasse, falls ich dazu nicht aufgelegt bin. Und das spreche ich auch offen vor ihm aus, dass *Michel Angelo* ihm auf solche Weise mehr nützt, als wenn er den ganzen Tag über vor ihm stehenden Fußes aufwarten müsste wie die Übrigen.«

— »O glücklicher *Michel Angelo!*« — rief | ich bei diesen **f. 102.** Worten aus. »Ob wohl auch ein anderer Fürst, der nicht Papst ist, eine solche Sünde verzeihen kann?« —

— »Solche Sünden, *Messer Francisco*, sind es gerade, welche Könige verzeihen müssen,« sprach er, und fügte hinzu: »Weiter sage ich Euch, dass gerade mein schwerwiegender Künstlerberuf mir bisweilen so große Vorrechte gewährt, dass ich, im Gespräch mit dem Papste, diesen Filzhut hier auf den Kopf setze, ohne viel darauf zu achten, und ganz frei heraus zu ihm rede.[34] Er aber lässt mich darum nicht tödten, sondern hat mir vielmehr das Leben ermöglicht. Ich lege mir, wie gesagt, mehr nothwendige dienstliche Rücksichten als überflüssige persönliche ihm gegenüber auf.

Zudem scheint es mir höchst tadelnswert, so man jemanden darum angreifen wollte, weil er blind genug ist, sich etwas so Sinnloses und Verkehrtes in den Sinn kommen zu lassen, wie es doch wäre, wenn einer, selbstzufrieden, sich absichtlich von allen anderen so abschlöße, dass er der Freunde verlustig gienge und sie sich alle zu Feinden machte? Ist aber einer von Natur einmal

força de sua desciplina, que a pede, como por nascer com elle ser de pouca cerimonia e demasiado fingimento, parece grande sem-razão, não o deixarem viver. E se este homem é tão moderado f. 102 v. que não quer de vós nada, vós a elle que lhe quereis? E para | que o quereis usar naquellas vaidades, para que a sua quietação não é? Não sabeis que ha hi sciencias que querem todo o homem, sem deixarem d'elle nada desacupado ás vossas ociosidades? Quando elle tever tão pouco que fazer como vós, matem-n'o se não fezer o vosso officio e os vossos comprimentos, melhor feitos que vós! Vós não conheceis este homem, nem o louvaes senão para honrar a vós mesmos, e folgaes muito d'elle ser capaz pera com elle poder fallar um papa e um emperador. E nisto me ousaria a afirmar que não pode ser homem excelente o que contentar a inorantes e não á sua profissão, nem o que não tocar de »singular« ou »apartado«, ou como lhe quiserdes chamar. Que os outros engenhos mansos e vulgares por hi se acham sem candea polas praças do mundo todo.« [1])

Calou-se aqui *Micael*, e d'ahi a pouco dixe a senhora *Marquesa:*

— »Se esses amigos, de que fallaes, tevessem os descontos dos amigos antigos, menor seria o mal! Que indo um dia f. 103. Archiselao ver Apelles, que stava doente | e necessitado, fez-lhe alevantar a cabeça para lhe concertar a cabeceira, e pos-lhe debaxo uma somma de dinheiro pera sua cura, a qual achando a velha que o servia, spantando-se [2]) da somma, rindo-se o enfermo dixe: »Este furto de Archiselao é; não te spantes!«

Então ajuntou *Lactancio*, d'esta arte, o seu parecer:

— »Os valentes desenhadores persuadem-se não se trocar por nenhum outro genero de homens, inda que sejam grandes;

[1]) Im Portugiesischen liest man »que hi se acham.« Dadurch würde der Satz zu einem unterbrochenen. Die spanische Übersetzung bietet »por ai se hallan.«

[2]) Die Wiederholung des Namens Apelles im portug. Text (zwischen servia

derartig veranlagt und durch Erziehung so geworden, dass er Formelwesen hasst und Heuchelei verachtet, wäre es nicht ein Widersinn, ihn nicht leben zu lassen, wie es ihm geziemt? Und ist er noch dazu so anspruchslos, dass er Euren Umgang nicht sucht, wozu sucht Ihr den seinen? | Weshalb wollt Ihr ihn zu jenen Nichtigkeiten herabziehen, die zu seiner Weltabkehr nicht passen? Wisst Ihr nicht, dass es Wissenschaften gibt, die einen Mann ganz in Anspruch nehmen, ohne irgend etwas von ihm unbeschäftigt und für Eure Müßiggängerei freizulassen? Hat jemand hingegen so wenig zu thun, wie Ihr, dann macht ihm den Garaus, falls er Eure Lebensweise nicht mitmacht oder Eure Complimentiererei nicht noch besser betreibt als Ihr selber! Jene weltscheuen Sonderlinge werdet Ihr freilich nicht in ihrem wahren Werte erkennen, und sie höchstens loben, um Euch selber Ehre zu erweisen, weil es Euch eben freut, mit einem zu sprechen, der mit Papst und Kaiser spricht. Ich aber möchte behaupten, dass der kein hervorragender Mensch ist, der lieber Dummköpfen als seinem Berufe genügt; noch solch einer, an dem gar nichts Wunderliches oder Absonderliches ist, oder wie Ihr das sonst benennen möget. Die nichtssagenden Alltagsmenschen, die findet man ohne Laterne an allen Marktflecken dieser Welt.«

f. 102 v.

Hier brach *Michel Angelo* ab. Nach kurzer Pause ergriff darauf die *Marchesa* das Wort:

— »Hielte man jenen Sonderlingen, von denen Ihr sprecht, wenigstens so viel zugute, wie ihresgleichen im Alterthume geschehen ist, so wäre das Übel geringer. Als Archesilaus z. B. eines Tages dem kranken | und bedürftigen Apelles besuchte, stützte er ihm persönlich den Kopf, ihm die Kissen zurechtzurücken, und schob bei dieser Gelegenheit eine Summe Geldes zu seiner Pflege unter dieselben. Als die dienende Alte aber hernach das Geld fand, da erstaunte der kranke Maler über die Größe der Summe und rief lachend: »Wundere Dich nicht! Ist der Dieb doch Archesilaus!« [33] —

f. 103.

Lattanzio aber fügte seine Meinung in folgender Weise hinzu:

— »Die tüchtigen Zeichner dünken sich so hochgeboren, dass sie mit keiner anderen Menschengattung, selbst mit den

und spantando-se) ist ein offenbares Verschreiben des Copisten. Der spanische Übersetzer sagt: la vieja que servia a Apelles espantóse y ryendose el enfermo, dixo etc.

tanto se contentam d'alguns galardões particulares, que da sua arte recebem. Mas eu lhes aconselharia que ao menos polos ditosos se trocassem, se me parecesse que o quereriam fazer, ou elles não se tevessem polos mais ditosos dos mortaes. Conhece o sprito que é capaz da altissima pintura, em que param e que são as vidas e contentamentos dos que muito presumem; e como sem nome morrem e sem conhecimento das cousas que no mundo são dinas de ser conhecidas e stimadas; e como não póde aquele tal cuidar que foi nascido, por mais dinheiro que tevesse na arca goardado. E assi alcança como uma obra boa e um | nome de vertude imortal é a felecidade d'esta vida, em[1]) tudo o al pouco pera desejar. E por isto mais se stima (pois stá no caminho de poder conseguir aquela gloria) que de ser o que isto não conhece nem soube nunca desejar, e que muito com menos imperio se tem contente que com imitar uma obra das de Deos, com a pintura;[2]) nem alcançou nunca tamanha provincia, como é homem satisfazer-se nas cousas que são mais deficeis e incertas que senhorear das columnas de Hercules até o rio Ganges indiano; e que nunca matou emigo pior de vencer, como é conformar a obra com o desejo ou idea do grande pintor; e que nunca tão satisfeito ficou, bebendo por um pucaro d'ouro, como aquele bebendo por um de barro. Nem dezia mal o emperador Maxemeliano que um duque bem o podia elle fazer ou um conde, mas um pintor excelente, que só Deos o podia fazer no tempo que elle quisesse, pola qual razão deixou de dar a morte a um que o merecia.«

f. 103 v.

— »Que me aconselhaes, *Messer Lactancio*, | dixe despois a senhora *Marquesa*, perguntarei uma duvida sobre a pintura a *M. Angelo*? Que elle agora, por me sostentar que os grandes

f. 104.

---

[1]) *Em* statt *e* erschließe ich aus der spanischen Redaction.

[2]) Ich glaube durch die Interpunktion meine Auffassung der schwierigen Stelle genügend gekennzeichnet zu haben. Man construiere: e, pois stá no caminho de poder conseguir aquela gloria, por isto se stima mais que de ser o que

Größten, nicht tauschen möchten, so stolz gemacht durch gewisse ganz besondere Auszeichnungen, die sie um ihrer Kunst willen erhalten. Ich aber würde ihnen trotzdem rathen, wenigstens mit den Glücklichen zu tauschen, wenn mir schiene, dass sie geneigt wären, es zu thun, und sie sich nicht für die allerglücklichsten unter den Sterblichen hielten! Der Geist derer, die für die erhabene Malerkunst veranlagt sind, erkennt, wohin das Leben und Streben des Hoffärtigen zielet und was es bedeutet; desgleichen wie er ohne Nachruhm stirbt und ohne Verständnis für die Dinge lebt, die auf Erden des Gekannt- und Geschätztwerdens würdig sind; und ferner dass, so große Schätze ein solcher auch in seinen Truhen birgt, er sich nicht einbilden darf, ein wirklich Lebender zu sein. Er erkennt, dass ein tüchtiges Werk und ein unsterblicher | Name **f. 103 v.** das Glück dieses Lebens ausmacht, während alles Übrige wenig erstrebenswert ist. Darum schätzt jener Geist, der auf dem Wege ist, diesen Ruhm zu erringen, sich selbst höher als einen, welcher derartiges weder versteht noch ersehnt, sich vielmehr mit einer geringeren Meisterschaft als der Nachbildung der Werke Gottes durch die Malerkunst zufriedengibt, und niemals so Großes erreicht hat, wie es ist, wenn jemand seine Befriedigung darin findet, sich mit Dingen zu beschäftigen, die schwieriger und gefahrvoller sind, als ein Gebiet von den Säulen des Herkules bis zum indischen Ganges zu erobern;[36] niemals einen so schlimmen Kampf durchgefochten hat, wie wenn ein großer Maler seine ideale Vorstellung in einem Werke verkörpern will; auch nie mit solcher Lust aus einem goldenen Becher getrunken hat, wie jener andere aus einem irdenen. Mit vollem Rechte hat Kaiser Maximilian den Ausspruch gethan, »es stände zwar in seiner Macht, Herzöge und Grafen zu machen, nicht aber einen ausgezeichneten Maler. Das könne Gott allein, wenn es ihm beliebe.« Von diesem Gedanken geleitet, begnadigte er sogar einen, der den Tod verdient hatte.«[37]

— »Was rathet Ihr mir, *Messer Lattanzio?*« | — fragte hierauf **f. 104.** die *Marchesa* — »ob ich wohl *Michel Angelo* bitte, mir einen Zweifel über die Malerkunst zu lösen? Er, der soeben behauptet

---

(= aquelle que) não conhece isto nem nunca [o] soube desejar e que se tem contente com muito menos imperio que com emitar com a pintura uma das obras de Deos.

homens são justificados e não stranhos, não usará algum stremo, dos que com outrem costuma?«

E *Lactancio:*

— »Por V. Ex.ª, senhora, não pode *M. Micael* deixar de se forçar e lançar de si fóra, neste lugar, o que é muito bem que tenha fechado por todas as partes.«

Dixe *M. Angelo:*

— »Mas peça-me V. Ex.ª cousa que se a ella possa dar, e será sua.«

E ella, sorrindo-se:

— »Muito desejo de saber, pois stamos nesta materia, que cousa é o pintar de Frandes, e a quem satisfaz, porque me parece mais devoto que o modo italiano.«

— »A pintura de Frandes, respondeu devagar o pintor, satisfará, senhora, geralmente a qualquer devoto, mais que nenhuma de Italia, que lhe nunca fará chorar uma só lagrima, e a de Frandes muitas; isto não polo vigor e bondade d'aquela pintura, mas pola bondade d'aquele tal devoto. A molheres parecerá bem, principalmente ás muito velhas, ou ás muito moças, f. 104 v. e assi mesmo a frades e a freiras, e a alguns | fidalgos desmusicos[1]) da verdadeira harmonia. Pintam em Frandes propriamente pera enganar a vista exterior, ou cousas que vos alegrem ou de que não possaes dizer mal, assi como santos e profetas. O seu pintar é trapos, maçonerias, verduras de campos, sombras d'arvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas feguras para cá e muitas para acolá. E tudo isto inda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem symetria nem proporção, sem advertencia d'escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma sustancia nem nervo. E comtudo noutra parte se pinta pior que em Frandes. Nem digo tanto mal da framenga pintura porque seja toda má, mas porque quer fazer tanta cousa bem (cada uma das quaes só bastava por mui grande) que não faz nenhuma bem.

---

[1]) Um das griechische ἄμουσος wiederzugeben, hat Hollanda das hübsche, sonst aber nicht übliche Wort *desmusico* erfunden, das er mit ausgesprochener Vorliebe verwertet. — S. Erläuterung 40.

hat, große Menschen seien keine Sonderlinge, sondern Rechtdenkende, wird sich doch gegen mich nicht so absonderlich benehmen, wie anderen gegenüber seine Gepflogenheit ist?«

Worauf *Lattanzio* antwortete:

— »*Michel Angelo* kann nicht umhin, sich zu Euren Gunsten, hohe Frau, Gewalt anzuthun, und hier dasjenige zu offenbaren, was er, uns zum Glücke, überall sonst unausgesprochen lässt.« —

— »Fordert nur, hohe Frau; was ich jemandem, wie Eurer Excellenz, zu geben vermag, es soll Euer sein« — wandte sich *Michel Angelo* an die *Marchesa*, die nunmehr lächelnd erklärte:

— »Es verlangt mich zu wissen, da wir einmal diesen Gegenstand berührt haben, was es für eine Bewandtnis mit der vlämischen Malerei hat, und wem sie gefällt; denn sie scheint mir frömmer zu sein, als die italienische.« —

— »Die vlämische Malerei« [38] — begann gemessen der Maler — »wird im allgemeinen wirklich jedem Frommen mehr zusagen, als irgend ein Bild der italienischen Schule. Die italienische Malerei wird ihm keine Thräne entlocken, die vlämische hingegen viele, doch nicht so sehr infolge ihrer Trefflichkeit und Güte, als wegen der Trefflichkeit und Güte jenes Frommen selbst. Weibern wird sie gefallen,[39] besonders den sehr alten und den sehr jungen; desgleichen Mönchen und Nonnen und gewissen | Edelleuten, denen es an Empfindung für wahre Harmonie gebricht.[40] In Flandern malt man nämlich, um das äußere Auge durch Dinge zu bestechen, welche gefallen und denen man nichts Übles nachsagen kann, wie Heilige und Propheten. Ferner malen sie Gewänder, Maßwerk, grüne Felder, schattige Bäume, Flüsse, Brücken und was sie so »Landschaften« nennen, und dazu viele lebhaft bewegte Figuren, hierhin und dorthin verstreut. Und obgleich alles dies gewissen Augen zusagt, so fehlt daran in Wahrheit doch die rechte Kunst, das rechte Maß und das rechte Verhältnis, sowie Auswahl und klare Vertheilung im Raume und schließlich selbst Nerv und Substanz, wenn ich auch nicht leugnen will, dass man anderwärts schlechter als in Flandern malt. Auch tadle ich die vlämische Malerei keineswegs, weil sie durch und durch schlecht ist, sondern weil sie zu viele verschiedene Dinge gutzumachen strebt (von denen jedes einzelne hinreichend groß und schwer ist), so dass sie keines davon bis zur Vollendung ausgestaltet.

f. 104 v.

Sómente as obras que se fazem em Italia podemos chamar quasi verdadeira pintura, e por isso a boa chamamos italiana, que, quando noutra terra se assim fezesse, d'aquella terra ou f. 105. provincia lhe dariamos o nome. E a boa, d'esta | não ha cousa mais nobre nem devota, porque a devoção, nos discretos nenhuma cousa a faz mais lembrar nem erguer que a deficuldade da perfeição que se vai unir e ajuntar a Deos. Porque a boa pintura não é outra cousa senão um terlado das perfeições de Deos e uma lembrança do seu pintar, finalmente uma musica e uma melodia que sómente o inteleito póde sentir, a grande deficuldade. E por isto é esta pintura tão rara que a não sabe ninguem fazer nem alcançar.

E mais digo (o que quem o notar, terá em muito) que de quantos climas ou terras alumia o sol e a lua, em nenhuma outra se póde bem pintar senão em o reino de Italia. E é cousa quasi impossivel fazer-se bem senão aqui, ainda que bem nas outras provincias houvesse melhores engenhos, se os póde haver, e isto polas razões que vos diremos.

Tomai um grande homem d'outro reino, e dizei-lhe que pinte o que elle quiser e melhor souber fazer, e faça-o; e tomai um mau descipolo italiano e mandai-lhe dar um traço, ou que pinte o que vós quiserdes, e faça-o; achareis, se o bem entendeis, f. 105 v. que o traço d'aquelle | aprendiz, quanto á arte, tem mais sustancia que o d'aqueloutro mestre; e vale mais o que elle queria fazer que tudo o que aqueloutro fez. Mandai a um grande mestre, que não seja Italiano, inda que bem fosse *Alberto*, homem delicado na sua maneira, que para me enganar a mi ou a *Francisco d'Ollanda*, queira contrafazer e arremedar uma obra que pareça de Italia, e se não poder ser da muito boa, que seja da arrezoada, ou da má pintura, que eu vos certifico que logo a tal obra se conheça não ser feita em Italia, nem por mão de Italiano.

Einzig und allein die Werke, welche in Italien entstehen, verdienen wahre Kunstwerke genannt zu werden. Deshalb bezeichnen wir auch die wahre Malerei als italienische, geradeso, wie wir ihr den Namen nach einem anderen Lande geben würden, wenn sie ebenda so vollendet geschaffen würde. Etwas Edleres und Gottgefälligeres als diese echte | Malerei gibt es hienieden nicht: im wahrhaft Gebildeten wird die Andacht durch nichts so sehr geweckt noch so veredelt wie durch diese mühsam errungene irdische Vollkommenheit, die der göttlichen nahesteht und fast gleichkommt. Ein gutes Gemälde ist nämlich nichts anderes als ein Abglanz der Vollkommenheiten der Werke Gottes und eine Nachahmung seines Malens; eine Musik und eine Melodie schließlich, die nur ein vornehmer Geist und auch dieser nur mit Anstrengung auszudenken vermag. Darum ist ein solches Malen so selten, dass [fast] niemand es ausführen noch begreifen kann. — **f. 105.**

Weiter sage ich — und wer aufmerksam nachdenkt, wird einen tieferen Sinn darin finden — dass, so viele Völker und Länder auch von Sonne und Mond beschienen werden, einzig und allein in Italien gut gemalt wird. Selbst wenn es in anderen Gegenden hervorragendere Geister gäbe, — was noch die Frage ist, — so halte ich es für fast unmöglich, dass irgendwo anders als hier gut gemalt würde, und zwar aus folgenden Gründen. Nehmt einen großen Künstler aus einem anderen Lande; heißt ihn malen, was er am liebsten mag und am besten versteht; dann führe er es aus; hernach aber ruft einen schlechten italienischen Anfänger herbei und heißt ihn bloß ein paar Striche zu thun oder zu malen, was Ihr von ihm verlangt, und er führe es aus: so werdet Ihr finden, falls Ihr die rechte Einsicht habt, dass die paar Striche dieses | Lehrlings in künstlerischer Beziehung vollendeter sind als die jenes Meisters, und dass, was dieser machen wollte, mehr wert ist, als was jener gemacht hat. Veranlasst einen großen Maler, der kein Italiener ist — meinethalben selbst *Albertus*, der in seiner Art ein feinfühliger Künstler ist[41] — ein italienisches Werk, wenn auch nicht von erster, so doch von mittlerer oder selbst ganz schlechter Malweise, nachzuahmen, um mich oder *Francisco de Hollanda* damit zu täuschen, so stehe ich dafür, dass man sofort erkennen wird, dass ein solches Werk weder in Italien noch von der Hand eines Italieners gemacht worden ist. **f. 105 v.**

Assim affirmo que nenhuma nação nem gente (deixo estar um ou dous Spanhoes) póde perfeitamente fartar nem emitar o modo do pintar de Italia (que é o grego antigo), que logo não seja conhecido facilmente por alheo, por mais que se nisso esforce e trabalhe. E se por algum grande milagre algum vier a pintar bem, então, inda que o não fezesse por arremedar Italia, se poderá dizer que o sómente pintou como Italiano.

Assi que não se chama pintura de Italia qualquer pintura f. 106. eita em Italia, | mas qualquer que fôr boa e certa, que, porque nella se fazem as obras da pintura illustre mais mestriosas e gravemente que em nenhuma outra parte, chamamos á boa pintura italiana, a qual, inda que se fezesse em Frandes ou em Spanha (que mais se aproxima comnosco), se boa fôr, pintura será de Italia. Porque esta nobelissima sciencia não é de nenhuma terra, que do ceo veio; porém do antigo inda ficou em a nossa Italia mais que em outro reino do mundo, e nella cuido u que acabará.

Assim dizia elle. Vendo eu que *Micael* stava callado, por feste modo o tornei a provocar:

— Assi, *mestre Micael Angelo*, que vós affirmaes que sómente aos Italianos concedeis entre todo o outro mundo, a pintura? Nem que milagre é ser isso assi? Sabereis que em Italia pinta-se bem por muitas razões, e fóra de Italia pinta-se mal por muitas razões. Primeiramente a natureza dos Italianos é estudiosissima em stremo, e os de engenho já trazem do seu proprio, f. 106 v. quando nascem, trabalho, gosto e amor | áquillo que são inclinados e que lhes pede o seu genio. E se algum determina de fazer profissão, e seguir alguma arte ou sciencia liberal, não se contenta elle com o que lhe basta pera ser por aquella rico e do numero dos officiaes, mas por ser unico e stremado vegia e trabalha continuamente, e só traz ante dos olhos este tamanho interesse de ser monstro de perfeição (fallo onde sei que sou

Ich behaupte also, dass keine Nation und kein Volksstamm — ein oder zwei Spanier abgerechnet[42] — die italienische Malweise, welche der altgriechischen gleichkommt, bis zu solcher Vollkommenheit nachzuahmen oder es ihr gleichzuthun vermag, dass man nicht sofort die fremde Hand daran erkennen könnte, so viel Arbeit und Mühe auch darauf verwandt worden seien. Und wenn das Wunder geschähe, dass jemand vollendet gut zu malen lernte, so würde man — selbst wenn er es nicht mit der Absicht thäte, uns nachzueifern — dennoch sagen müssen, dass er wie ein Italiener gemalt habe.

So bezeichnet man also nicht jedwedes, in Italien | gefertigtes Bild als italienische Malerei, sondern ausschließlich jedes vollkommene, kunstgerechte Gemälde. Nur weil in diesem Lande die Malwerke mit mehr Meisterschaft und gewissenhafter als an anderen Orten hergestellt werden, nennen wir die gute Malerei italienische, also dass wir auch ein gutes, in Flandern entstandenes Werk, oder in Spanien — wo man uns, wie gesagt, am nächsten kommt — ein italienisches nennen. Denn diese edle Kunst ist zwar nicht irdischen Ursprungs, sondern ein himmlisches Gnadengeschenk; von der Kunst des Alterthums aber ist in unserem Italien mehr übrig geblieben, als irgendwo sonst in der Welt, und wird auch, denke ich, bis zum Ende aller Dinge hier verbleiben.« f. 106.

Also sprach er. Als ich jedoch gewahr ward, dass er schweigen wollte, suchte ich ihn auf folgende Weise herauszufordern:

»Ihr behauptet also, *Meister Michel Angelo*, dass auf der ganzen Welt nur die Italiener zu malen verstehen. Ist es aber wunderbar, dass dem so ist? Ihr wisset sehr wohl, aus welchen Gründen man in Italien so gut und aus welchen anderen man außerhalb dieses Landes schlecht malt. Erstens sind die Italiener von Natur außerordentlich lernbegierig; die klugen Köpfe bringen hier schon Arbeitslust, Geschmack und Eifer | für das, wozu sie veranlagt sind und was ihrem Genius entspricht, mit auf die Welt. Und wer einen Beruf wählt oder sich einer Kunst oder schönen Wissenschaft widmet, der begnügt sich nicht mit soviel davon als nöthig ist, um durch dieselbe Reichthum zu erwerben und zu den guten Arbeitern gerechnet zu werden, sondern er will vielmehr der erste sein, und sorgt und wacht und strebt beständig und hat stets nur das eine Ziel vor Augen, ein Ungeheuer an Vollkommenheit zu werden — ich weiß, dass ich vor Ohren rede, die zu hören wissen — f. 106 v.

crido) e não arrezoado naquella arte ou sciencia. E isto porque Italia não stima este nome de arrezoado; que tem por baixissima cousa nesta parte o remedio, e sómente d'aquelles falla e até o ceo alevanta a que chamam aguias, como sobrepujadores dos outros todos e como penetradores das nuvens e da luz do sol.

Depois naceis na provincia (vêde se é isto vantagem) que é mãe e conservadora de todas as sciencias e desceplinas, entre tantas reliquias dos vossos antigos, que em nenhuma outra parte se acham, que já de mininos, a qualquer cousa que a vossa inclinação ou genio emclina, topaes ante os olhos polas ruas
f. 107. muita parte d'aquellas, e costumados | sois de pequenos a terdes vistas aquellas cousas que os velhos nunca viram noutros reinos.

Depois crescendo, inda que bem fosseis rudos e grosseiros, trazeis já do costume os olhos tão cheios da noticia e vista de muitas cousas antigas nomeadas, que não podeis deixar de vos chegar a imitar d'ellas. Quanto mais que com isso se ajuntam engenhos (como digo) stremados, e studo e gosto incansavel. Tendes mestres que imitar singulares, e as suas obras, e das cousas modernas cheas as cidades de todas as galantarias e novidades que se cada dia descobrem e acham. E se todas estas cousas não bastam, que eu por mui suficiente stimaria pera a perfeição de qualquer sciencia, ao menos esta é mui bastante: que nós outros, os Portugueses, inda que alguns naçamos de gentis engenhos e spritos, como nascem muitos, todavia temos por desprezo e galantaria fazer pouca conta das artes; e quasi nos enjuriamos de saber muito d'ellas, onde sempre as deixamos imperfeitas e sem acabar. A vós os Italianos (não digo já Allemães
f. 107 v. nem Franceses) a mór honra, a mór nobreza e o ser pera mais, | sómente pondes em um [homem] ser terribel pintor, ou terribel em qualquer faculdade; e aquelle só dos fidalgos, dos capitães, dos discretos, dos praguentos, dos principes, dos cardeaes e dos papas é tido em muito e quasi d'alguns exalçado, que alcança

nicht aber eine Mittelmäßigkeit in seiner Kunst oder Wissenschaft. Das aber geschieht, weil Italien nichts Mittelmäßiges anerkennt; denn als leicht zu handhabendes Mittel dagegen spricht man hier nur von denjenigen und erhebt sie bis in den Himmel, die den Namen Adler verdienen, weil sie alle übrigen weit hinter sich lassen und durch die Wolken bis zum Sonnenlichte hinaufdringen.[43]

Überdies genießt Ihr den nicht hoch genug zu schätzenden Vorzug, in einem Lande geboren zu werden, das die Mutter und Hüterin aller Künste und Wissenschaften ist. Ihr wachst auf unter so vielen Erinnerungen an Eure Vorfahren, wie sie nirgends anderswo vorhanden sind, so dass Ihr schon von Kindheit an vieles davon auf Wegen und Stegen vor Augen habt, was Euren Neigungen und Anlagen entgegenkommt: von klein auf gewohnt, | **f. 107.** Dinge zu schauen, welche in anderen Ländern selbst alte Leute nicht zu sehen bekommen.

Wenn Ihr dann erwachsen seid, sind Eure Augen, selbst wenn Ihr ungebildet und verständnislos wäret, so durchdrungen von dem Anblicke und der Kenntnis bedeutender antiker Denkmäler, dass Ihr es nicht unterlassen könnt, dieselben nachzuahmen. Um wie viel mehr, da, wie ich schon sagte, ein auserlesener Geist, unermüdliches Studium und Geschmack hinzukommen. — Ihr habt erlauchte Meister und ihre Werke, denen Ihr nacheifert; auch sind Eure Städte voll von modernen Kunstwerken und Erzeugnissen des Kunstgewerbes, wie sie täglich neu entdeckt und aufgefunden werden. Und wenn alle diese Dinge, die ich für durchaus hinreichend zur Vervollkommnung jeglicher Wissenschaft halten würde, noch nicht genügen, so will ich noch eines hinzufügen, das gewiss hinlänglich ist. Wir Portugiesen nämlich verachten die Kunst, selbst wenn wir, was ja oft genug vorkommt, von Natur intelligent und feinsinnig sind, und schätzen sie gering und machen fast eine Tugend daraus, sie wenig wertzuhalten — weshalb unsere Kenntnisse immer unfertig und unvollkommen bleiben. Ihr Italiener hingegen, — von Deutschen und Franzosen will ich nicht reden, — Ihr ehrt und achtet | **f. 107 v.** und schätzet am höchsten nur denjenigen, welcher ein gewaltiger Maler oder ein Gewaltiger in irgendeiner anderen Kunst ist; und aus der großen Schar der Edelleute, der Feldherrn, der Geistreichen, der Schmähsüchtigen, der Fürsten, Cardinäle und Päpste wird nur derjenige in Ehren und für des höchsten Preises wert gehalten, der den Ruhm erlangt hat,

fama de consumado e raro na sua profissão. E não stimando em Italia grandes principes, nem tendo nome, sómente a um pintor vão chamar o divino: *Micael Angelo*, como em cartas que vos escreveu *Aretino*, praguejador de todos os senhores christãos, achareis.

Ora as pagas e os preços que em Italia se dão pola pintura tambem me parecem muita parte de em nenhum outro logar se poder pintar, senão dentro nella, porque muitas vezes por uma cabeça ou rosto tirado do natural se pagam mil cruzados; e outras muitas obras se pagam, como, senhores, melhor sabeis, mui deferentes do que pagam polos outros reinos, posto que o meu é dos manificos e largos. Ora veja a Excelencia Vossa se são estas

f. 108. | deferentes casiões e ajudas.«

— »Parece-me, respondeo a senhora *Marquesa*, que per cima d'esses desazos tendes vós engenho e saber não de Tramontano, mas de bom Italiano. Emfim, por toda a parte é uma mesma a virtude, e um mesmo bom, e um mesmo máo, inda que não tenham outras policias das nossas.«

— »Se isso (respondi eu) ouvissem na minha patria, bem, senhora, se spantariam assi de me V. Ex.ª louvar e por essa maneira, como por fazer essa deferença dos homens italianos aos outros, que lhe chamaes Tramontanos, ou de Tra-los-montes:

Non obtusa adeo gestamus pectora Poeni,
Nec tam aduersus equos Lysia Sol iungit ab urbe.

Temos, senhora, em Portugal cidades boas e antigas, principalmente a minha patria Lisboa. Temos costumes bons e bons cortesãos e valentes cavalleiros e valerosos principes, assi na guerra como na paz. E sobretudo temos um rei mui poderoso e claro, que em grande assosego nos tempera e rege, e manda provincias mui apartadas de gentes barbaras, que á fé converteu.

f. 108 v. E [é] temido de todo o Oriente | e de toda Mauritania, e favorecedor das boas artes, tanto que por se enganar com o meu engenho, que de moço algum fruto promettia, me mandou ver

Vollendetes und Außergewöhnliches in seinem Berufe zu leisten. So hat man auch in Italien, hoher Fürsten nicht sonderlich achtend, noch viel Rühmens von ihnen machend, gerade einem Maler den Beinamen »der Göttliche« gegeben, einem Einzigen freilich: Euch, *Michel Angelo*, — wie Ihr in Briefen von *Aretino* an Euch finden werdet, dieses Lästerers aller Christenheit.[44]

Auch die Preise, die man in Italien für Malereien zahlt, scheinen mir darauf einzuwirken, dass nirgends sonst als innerhalb seiner Gebiete gemalt werden kann; denn oftmals werden hier für einen Kopf oder ein nach der Natur gemaltes Gesicht tausend Cruzados gegeben.[45] Und viele andere Kunstwerke werden — wie Ihr besser wisst, als ich, — weit höherer Summen wert gehalten, als in den übrigen Ländern, — wenngleich mein Vaterland eines der reichsten und freigebigsten ist. Nun, sagt an, hohe Frau, | ob die Gelegenheiten und Hilfsmittel gleich günstige sind?« f. 108.

— »Mir scheint« — entgegnete die *Marchesa* — »dass Ihr mit Eurem Geist und Euren Kenntnissen alle diese Misslichkeiten überwindet, nicht wie ein von jenseits der Berge Gekommener, sondern wie ein echter Italiener. Schließlich ist allerwärts die Trefflichkeit Trefflichkeit, das Gute gut, das Schlechte schlecht, selbst da, wo die Cultur keine so hochentwickelte ist wie bei uns.«

— »Hörte man das in meinem Vaterlande« — erwiderte ich — »so würde man wahrlich darüber staunen, dass Ew. Excellenz mich lobt, und wie Ihr mich lobt; wie auch darüber, dass Ihr solchen Unterschied zwischen Italienern und Ausländern macht, die Ihr von jenseits der Berge Gekommene nennt, Transmontaner:

Nein, es schlägt so empfindungslos nicht das Herz uns im Busen.
Glück auch verheißend geht auf die Sonne für Lysiens Gefilde.[46]

»Alte und treffliche Städte, hohe Frau, besitzt auch Portugal, vor allem meine Vaterstadt Lissabon. Auch wir haben gute Sitten, feine Hofleute, tapfere Ritter, kühne Fürsten im Kriege, wie im Frieden. Besonders aber nennen wir unser einen erlauchten und mächtigen König, der uns in Ruhe beherrscht und über ferne Länder barbarischer Völker gebietet, die er zum Glauben bekehrt hat. Der ganze Orient | und ganz Maurenland fürchten ihn. Er f. 108 v. beschützt Kunst und Wissenschaft derart, dass er, im Irrthum über meine Fähigkeiten, die in meiner frühen Jugend etwas ver-

Italia e suas policias e mestre *Micael Angelo*, que aqui vejo estar.« E' bem verdade que não temos outras policias dos edificios, nem de pinturas como cá tendes, mas todavia já se começam e vão pouco a pouco perdendo a superfluidade barbara, que os Godos e Mauritanos semearam por as Spanhas. Tambem spero que, chegando a Portugal e indo de cá, que eu ajude ou na elegancia do edificar, ou na nobreza da pintura a podermos competir comvosco. A qual sciencia de todo está quasi perdida e sem resplandor nem nome naquelles reinos, e não por culpa d'outrem, senão do logar e do descostume, tanto que muito poucos a stimam nem entendem, senão é o nosso serenissimo Rei, por sostentar toda virtude e a favorecer; e assi mesmo o serenissimo Infante D. Luis, seu irmão, principe mui valeroso e sabio, que tem nella **f. 109.** muito gentis advertencias e descrição, como até em todas | as outras cousas liberaes. Todos os outros não entendem nem se prezam da pintura.«

— »Fazem bem,« dixe *M. Angelo.*

Mas *Messer Lactancio Tolomei*, que havia um pedaço que não fallava, d'esta feição proseguio:

— »Essa vantagem temos mui grande, nós, os Italianos, a todas as outras nações d'este grão mundo, em o conhecimento e honor de todas as artes e sciencias illustres e dignissimas. Porém faço-vos saber, *M. Francisco d'Hollanda*, que quem não entender ou stimar a nobelissima pintura, que o faz por seu defeito, e não da arte, que é mui fidalga e clara; e que é barbaro e sem juizo, e que não tem uma mui honrada parte de ser homem.

E isto por muitos exemplos dos antigos e novos emperadores e reis muito poderosos; polo dos filosofos e discretos, que tudo alcançaram, que tanto stimaram e se prezaram do conhecimento da pintura, e de fallar nella com tão altos louvores e exemplos, e de a usar e pagar tão liberal e manificamente; e finalmente pela **f. 109 v.** muita | honra que lhe faz a Madre Igreja, com os santos pontifices, cardeaes e grandes principes e prelados. E pois achareis em todos os passados segres e todas as passadas valerosas gentes e povos que esta arte sempre trouxeram em tanto que nenhuma

sprachen, mich ausgesandt hat, um Italien und seine Cultur, sowie den Meister *Michel Angelo* zu sehen, dem ich hier gegenüberstehe. Wohl ist es wahr, dass wir nicht so glänzende Bauten und Malereien besitzen, wie Ihr hier; doch beginnt allgemach der fremdartige Einfluss zu schwinden, den Gothen und Mauren über die hispanischen Gaue verbreitet haben.[47] Auch hoffe ich, wenn ich von hier nach Portugal heimgekehrt sein werde, die Verschönerung der Bauwerke oder Veredlung der Malerei so zu fördern, dass wir mit Euch wettzueifern beginnen werden. Die Malerkunst besonders ist fast gänzlich untergegangen; ihr fehlt Glanz und Name, und das nicht durch die Schuld Einzelner, sondern des ganzen Landes, weil sie eben überhaupt nicht betrieben wird, so dass gar wenige sie wertschätzen und verstehen. Eine Ausnahme macht nur unser erlauchter Herr und König, der jede Tugend übt und beschützt; und ebenso der erlauchte Infant Don Luis, sein Bruder, ein tapferer und gelehrter Fürst, der umfangreiche Kenntnisse und ein feines Verständnis für die Malerkunst, wie auch für alle | übrigen schönen Künste hat. Alle anderen verstehen weder, noch schätzen sie die Malerei.« **f. 109.**

— »Daran thun sie recht,« sprach *Michel Angelo.*

Messer Lattanzio aber, der eine Weile geschwiegen hatte, hub also zu reden an:

— »Diesen großen Vorzug haben wir Italiener vor allen anderen Nationen der weiten Welt, dass wir die erhabenen Künste und Wissenschaften kennen und ehren. Doch möchte ich bemerken, *Francisco de Hollanda,* dass, wenn einer die edle Malerkunst weder versteht noch achtet, er selbst daran schuld ist, nicht aber die Kunst, die an sich edel und vornehm ist, und dass er den Namen eines Barbaren und Unvernünftigen verdient und ein gut Theil seiner Menschenwürde verloren hat.[48]

Beispiele für die Bedeutung der Malerei liefert die Geschichte der alten und neuen Kaiser, mächtiger Könige, Philosophen und anderer Kunstverständiger, die ihren Ruhm darin gesucht haben, die Kunst des Malens zu kennen, mit Lob und Preis von ihr zu sprechen, ihr Aufgaben zu stellen, und dieselben großmüthig und reichlich zu bezahlen. | Selbst die Kirche erweist der Malerkunst hohe Ehren durch die heiligen Väter, Cardinäle, Kirchenfürsten und Prälaten. In allen vergangenen Jahrhunderten und bei sämmtlichen alten Völkern ist diese Kunst über alle anderen geschätzt und für **f. 109 v.**

cousa tinham por mayor admiração, nem milagre. E pois vemos Alexandre o Manho, Demetrio e Tolomeu, reys famosos, com outros muitos princepes, se vangloriarem prontamente de a saber entender; e entre os Cesares Augustos o divo Cesar, Ottaviano Augusto, M. Agrippa, Claudio, e Caligula e Nero, só em isto vertuosos; assi Vespasiano e Tito, como se mostrou nos retavolos famosos do templo da Paz, o qual edificou despois que desfez os Judeus e o seu Jerusalem. Que direi do grande emperador Trajano? que de Helio Hadriano? o qual pola sua propria mão pintava muito singularmente, segundo screve na sua vida Dion Grego, e Spartiano, pois o divino Marco Aurelio Antonino, f. 110 diz Julio Capitolino como | aprendeu a pintar, sendo seu mestre Diogenito; e mesmo conta Helio Lampridio que o emperador Severo Alexandre, o qual foi um fortissimo princepe, pintou elle mesmo a sua genolosia por mostrar que descendia da linhagem dos Metelos. Do grande Pompeo diz Plutarcho que na cidade de Mitilene debuxou com stylo a planta e fórma do theatro, para o despois mandar fazer em Roma, assi como o fez.

E inda que pelos seus grandes effeitos e primores a nobre pintura mereça toda veneração, sem buscar alegações d'outros senão propios d'ella, quis todavia mostrar aqui, ante quem o sabe, de que calidades de homens ella foi stimada. E se se achar por ventura, em algum tempo ou lugar, algum que de elevado e grande não queira prezar esta arte, saiba que outros já móres se prezaram muito d'ella. E quem póde elle ser que se igoale com Alexandro o Grego, ou o Romano? quem será quem exceda a proeza de Cesar? quem de mór gloria que Pompeo? que mais princepe f. 110 v. que Trajano? | Pois estes Alexandres e Cesares não sómente amaram a divina pintura caramente, e a pagaram por grandes preços, mas polas suas mesmas mãos a trataram e sentiram. Nem quem será que por braveza e presumpção a engeitar, que até á severa e grave face da pintura não fique muito humilde e para muito menos que ella?«

Assi parecia que acabava *Lactancio*, quando a senhora *Marquesa* proseguiu, dizendo:

ein unnachahmliches Wunder gehalten worden. Wir hören, wie Alexander der Große, Demetrius und Ptolemaeus und viele andere preisenswerte Fürsten sich rühmten, sie zu kennen und zu begreifen. Unter den Caesaren haben wir den göttlichen Julius, Octavianus Augustus, Agrippa, Claudius, sowie Caligula und Nero, die nur in dieser einen Hinsicht rühmenswert sind. Desgleichen Vespasianus und Titus, wie aus den herrlichen Bildwerken des Tempels der Friedensgöttin hervorgeht, den er nach der Besiegung der Juden und der Eroberung Jerusalems erbaut hat. Und was soll ich von dem großen Kaiser Trajan sagen? was von Aelius Hadrianus? der mit eigener Hand trefflich zu malen verstand, wie seine Biographen Dio, der Grieche, und Spartianus schreiben. Was erst von dem göttlichen Marcus Aurelius Antoninus, | der, laut Julius Capitolinus, **f. 110.** bei dem Meister Diogenitus in die Lehre gegangen ist? Selbst der kriegerische Fürst Alexander Severus hat, wie Helius Lampridius berichtet, seinen Stammbaum gemalt, um zu zeigen, dass er seinen Ursprung von den Metellern herleitete. Von Pompejus erzählt Plutarch, dass er in Mytilene mit dem Griffel den Grundriss und eine Ansicht des Theaters gezeichnet habe, das er in Rom bauen wollte und auch wirklich gebaut hat.[19]

Denn, obgleich die edle Malerkunst hauptsächlich um ihrer Werke und Wirkungen willen Verehrung verdient, ohne dass andere Beweisstücke nöthig wären, als die von ihr selbst gelieferten, so wollte ich doch hier vor Kennern zeigen, von was für Männern sie geschätzt worden ist. Wenn daher zufällig irgendwann und irgendwo ein großer, d. h. ein hochstehender Mensch diese Kunst geringschätzen wollte, so soll er wissen, dass Andere und Größere sie gepriesen haben. Denn wer darf sich dem griechischen Alexander oder dem römischen gleichstellen? Wer übertrifft Caesar an Heldenmuth? Wer erreicht den Ruhm des Pompejus? Wer die Fürstentugenden des Trajan? | Alexander und Caesar und ihres- **f. 110 v.** gleichen haben aber die göttliche Malerkunst nicht nur heiß geliebt und ihre Werke königlich bezahlt, sondern sie sogar mit eigener Hand ausgeübt und gepflegt. Wer vermöchte sie daher in barbarischer Überhebung zu verwerfen, der sich vor ihrem ernsten und strengen Angesichte nicht klein fühlte und ungleich geringer als sie?« —

Da es schien, als wolle *Lattanzio* hier aufhören, fuhr die *Marchesa* fort:

THE CLEVELAND
INSTITUTE OF ART

— »Nem quem será o vertuoso e quieto (se de santidade a menosprezar) que não faça muita reverencia e adore as spirituaes contemplações e devotas da santa pintura? Tempo mais asinha creo que mingoasse que materia nem louvores d'esta virtude. Ella ao manencolizado provoca alegria; o contente, e o alterado [leva] ao conhecimento da miseria humana; ao austinado move-o á compunção; o mundano á penitencia; o [indevoto e pouco] contemplativo á contemplação e medo e vergonha.[1]) Ella nos mostra a morte e o que somos, mais suavemente que de outra maneira; f. 111. ella os tormentos e perigos dos infernos; | ella, quanto é possivel, nos representa a gloria e paz dos bemaventurados, e aquella incomprehensivel imagem do Senhor Deos. Representa-nos a modestia dos seus santos, a constancia dos martyres, a pureza das virgens, a formosura dos anjos e o amor e caridade em que ardem os seraphins, melhor mostrado que de nenhuma outra maneira, e nos enleva e profunda o spirito e a mente além das estrellas, a imaginar o imperio que lá vai. Que direi de como nos mostra presentes os varões que ha tanto tempo que passaram, e de que já não parecem nem os ossos sobre a terra para os poderemos emitar em seus feitos claros? Nem de como nos mostra seus conselhos e batalhas, por exemplos e historias deleitosas? seus autos fortes, sua piedade e costumes? Aos capitães mostra a fórma dos exercitos antigos e das cohortes e ordenanças, desceplina e ordem militar. Anima e mete ousadia com a emulação e honesta enveja dos famosos, como o confessava Scipião, o Africano.

f. 111 v. Deixa dos presentes memoria para os que hão de vir de- | pois d'elles. A pintura nos mostra os trajos peregrinos ou antigos, a variedade das gentes e nações stranhas, dos edificios, das alimarias e monstros, que em scripto seriam proluxos de ouvir, e emfim mal entendidos. E não sómente estas cousas faz esta nobre arte, mas põe-nos diante dos olhos a imagem de qualquer grande homem, por seus feitos desejado de ser visto e conhecido;

---

[1]) Dem spanischen Text entnehme ich die im Portug. ausgefallenen, doch un-

— »Wo gibt es einen tugendhaften und frommen Menschen, der, wenn er sich aus lauter Heiligkeit von ihr abwenden wollte, nicht trotzdem Ehrfurcht und fromme Scheu empfände, wenn er sich in die Betrachtung religiöser Gemälde versenkt? An Zeit würde es eher gebrechen, denke ich, als dass man ihr Lob erschöpfte. Sie erfüllt den Trübegestimmten mit Freudigkeit; dem Sorglosen wie dem Bekümmerten zeigt sie das menschliche Elend; den Hartherzigen bewegt sie zur Reue; den Weltlichen zur Buße, den Unfrommen und Leichtfertigen zu beschaulichem Sinnen, bisweilen sogar zu Furcht und Scham. Sie zeigt uns den Tod und das Leben in milderer Form als es sonst der Fall ist; die Qualen und Schrecken der Hölle, | **f. 111** und soweit das möglich ist, die Glorie und den Frieden der Seligen, ja sogar das unfassbare Abbild Gott Vaters.[50] Sie schildert uns das fromme Leben der Heiligen, die Standhaftigkeit der Märtyrer, die Reinheit der Jungfrauen, die Schönheit der Engel, die Liebe und Barmherzigkeit, in der die Seraphim erglühen, so schön es nur dargestellt werden kann; sie vertieft den Geist, erhebt das Gemüth bis über die Sterne und regt zum Sinnen über das himmlische Reich dort oben an. Was soll ich darüber sagen, dass sie uns Helden aus vergangenen Zeiten vor Augen führt, von denen nicht einmal mehr die Gebeine übrig sind, damit wir ihre großen Thaten nachahmen können? wie sie uns Rathsversammlungen, Schlachten, Ereignisse und wissenswerte Begebenheiten vor Augen führt, tapfere Thaten, frommen Wandel und gute Sitten vergegenwärtigt? Dem Feldherrn unterweist sie über die Art der Heere im Alterthume, ihre Cohorten und Einrichtungen, ihre Disciplin und ihre Kampfart. Sie flößt Muth und Begeisterung ein, indem sie zu edlem Wetteifer und erlaubtem Neid, berühmten Helden gegenüber, anspornt, wie Scipio Africanus selber bekannt hat.[51]

Sie bewahrt das Andenken der Todten, für die, welche nach ihnen | kommen.[52] Sie stellt fremdartige und veraltete Trachten **f. 111 v.** dar, die Eigenthümlichkeiten der Völker und ferner Nationen, die Mannigfaltigkeit der Gebäude, Thiere und Ungeheuer, die zu schildern, viele und doch ungenügende Worte nöthig wären. Und überdies kann sie uns das Bild jedweden bedeutenden Mannes darbieten, dessen Anblick und Bekanntschaft ein jeder um seiner

---

entbehrlichen Worte: Indevoto y poco. Freilich sind sie nur Zusatz von späterer Hand.

e assi mesmo a fermosura da molher strangeira, que stá de nós muitas legoas apartada, cousa que muito pondera Plinio. Ao que morre dá vida muitos annos, ficando o seu proprio vulto pintado; e sua mulher consola, vendo cada dia diante de si a imagem do defunto marido; e os filhos, que mininos ficaram, folgam, quando são já homens, de conhecer a presença e o natural de seu caro pai, e hão d'elle medo e vergonha.« —

Fazendo aqui pausa a senhora *Marquesa* quasi chorosa, pola tirar de imaginação e memoria foi inda adiante *M. Lactancio:*

f. 112. — »Além d'essas cousas, que são grandes, qual | cousa ha que mais ennobreça ou faça alguma outra cousa fermosa que a pintura, assi nas armas, como nos templos, como nos paços ou fortalezas, ou qualquer outra parte em que caiba formosura e ordem? E assim afirmam os grandes engenhos que nenhuma cousa póde o homem achar contra a sua mortalidade, nem contra enveja do tempo, que a pintura. Nem se arredou muito d'esta tenção Pithagoras, quando dezia que sós em tres cousas se pareciam os homens com Deos immortal: na sciencia e na pintura e na musica.« —

Aqui dixe *mestre Micael:*

— »Eu seguro, que se no vosso Portugal, *M. Francisco*, vissem a fremosura da pintura que está por algumas casas d'esta Italia, que não poderiam ser tão desmusicos lá que a não stimassem em muito e a desejassem de alcançar; mas não é muito não conhecerem nem prezarem o que nunca viram, e o que não tem.«

Aqui se alevantou *M. Angelo*, mostrando ser já tempo de se querer recolher e ir; e assi mesmo se ergueo a senhora *Marquesa*, a quem eu pedi por mercê que emprazasse toda aquella illustre | companhia para o seguinte dia em aquelle mesmo lugar, e que não falecesse *M. Angelo.* Ella o fez, e elle prometeo de ser assi.

f. 112 v.

E acompanhando todos a senhora *Marquesa*, *M. Lactancio* se apartou com *Micael*, e eu e *Diego Zapata*, Spanhol, fomos

Großthaten willen zu haben wünscht. Desgleichen die Schönheit einer unbekannten Frau, von der uns viele Meilen trennen — ein Vorzug, den Plinius ganz besonders preist. Den Todten erhält sie uns für lange Zeit lebendig, wenn uns ein treues Abbild von ihm bleibt: so tröstet sie die Witwe, die täglich das Antlitz des verstorbenen Gemahls betrachten kann; und die Söhne, die als Kinder zurückblieben, freuen sich, wenn sie Männer geworden sind, die Züge des theuren Vaters zu kennen, und empfinden vor ihm Ehrfurcht und Scheu.« [53]

Hier hemmten Thränen fast die Stimme der *Marchesa*, weshalb *Messer Lattanzio*, um sie von trübem Sinnen abzuhalten, noch fortfuhr:

— »Wenn wir alle diese so großen Vorzüge der Malerei, von denen schon die Rede gewesen ist, beiseite setzen, | muss man **f. 112.** noch fragen: wer anders, wenn nicht die Malerei, verleiht den Gegenständen Schönheit, es seien Waffen, Tempel, Paläste, Festungen, oder welches Ding sonst kunstvollen Schmuckes wert ist? Darum behaupten große Geister, nichts anderes als die Malerei mache den Menschen unsterblich und schütze ihn gegen den neidischen Zahn der Zeit. Dasselbe dachte Pythagoras, als er aussprach: Nur in dreierlei Beziehung komme der Mensch dem unsterblichen Gotte gleich: durch die Wissenschaft, die Malerei und die Musik.«

Meister Michael aber fügte hinzu:

— »Wahrlich, *Messer Francisco*, wenn man in Eurem Portugal die Schönheit der Malereien sähe, welche einige Bauwerke hier in Italien schmücken, Ihr würdet dort nicht so »unmusikalisch« sein, sie zu missachten, sondern sie zu besitzen wünschen. Nicht erstaunlich hingegen ist es, dass Ihr weder würdigt noch versteht, was Ihr niemals gesehen habt, noch besitzt.«

Hier erhob sich *Michel Angelo*, zum Zeichen, es sei Zeit für ihn, nach Hause zu gehen; und auch die Frau *Marchesa* stand auf. Ich aber bat sie, mir zu gewähren, dass die ganze erlauchte | Ver- **f. 112 v.** sammlung für den nächsten Tag zur selben Stelle entboten würde; besonders aber solle *Michel Angelo* nicht fehlen. Sie erfüllte darauf meine Bitte; und auch er versprach, zur Stelle zu sein.

Nachdem wir dann insgesammt die *Marchesa* hinausgeleitet hatten, gieng *Messer Lattanzio* mit *Michel Angelo* von dannen. Ich aber und der Spanier *Diego Zapata* [54] begleiteten die *Marchesa*

com a senhora *Marquesa* do Mosteiro de São Silvestre de Monte Cavallo até o outro mosteiro, onde stá a cabeça de São João Baptista, onde a senhora *Marquesa* pousava, e a entregámos ás madres e freiras.

E eu me fui pera a minha pousada.

---

von der Kirche San Silvestro auf dem Monte Cavallo bis zu dem anderen Kloster, in welchem das Haupt Johannes des Täufers aufbewahrt wird,[55] woselbst sie wohnte, und von den Äbtissinnen und Nonnen empfangen wurde.

Und dann begab ich mich in meine Herberge.

Segundo Dialogo.

Toda aquella noite cuidei no passado dia, e me estive apercevendo para o que estava por vir. Mas muitas vezes acontece f. 113. ficarem incertas e vãs | as nossas determinações, e muito ao contrario do que nellas assentámos, como então aprendi. Ao seguinte dia me mandou a mim dizer *Messer Lactancio* que já nos não podiamos ajuntar aquelle dia, como tinhamos ordenado, por certo negocio que sobreviera á senhora *Marquesa*, e ao mesmo *Micael Angelo*, mas que para dali a oito dias me achasse em São Silvestre, que para então ficara deliberado.

Achei largos aquelles oito dias, e, emfim, quando me vi no domingo, pareceu-me breve o tempo e quisera-me ter mais armado de avisos para tão nobre companhia como era aquella. Mas quando eu cheguei a São Silvestre, já a lição das Epistolas que *frade Ambrosio* lia, eram acabadas e elle ido; e começavam a murmurar do meu tardar e de mim.

Depois de me perdoarem, confessando-me eu por preguiçoso, e, depois de um pouco me motejar a senhora *Marquesa*, e eu outro pouco a *Micael Angelo*, tendo licença de tornaremos a proceder na pratica passada sobre a pintura, comecei a dizer:

— »Parece-me, | senhor *Michael Angelo*, que me tocastes o f. 113 v. domingo passado, quando nos quisemos partir, que se em o reino de Portugal, a que cá chamaes Spanha, vissem as nobres pinturas de Italia, que muito a stimariam, polo que peço de graça á Senhoria Vossa (pois que cá não são vindo por outros bene-

Zweites Gespräch.

Während der ganzen Nacht überdachte ich den verflossenen Tag und bereitete mich auf den, welcher kommen sollte, vor. Doch wie es oft geschieht, dass unsere Entschlüsse und Pläne sich als nichtige | und eitle erweisen und ganz anders ausfallen als wir geglaubt, so geschah es auch mir. Denn am nächsten Morgen ließ *Messer Lattanzio* mir sagen, wir würden nicht, unserer Vereinbarung gemäß, zusammenkommen können, wegen gewisser Angelegenheiten, welche die *Marchesa* und *Michel Angelo* in Anspruch nähmen; doch habe man verabredet, wir sollten uns über acht Tage in San Silvestro einfinden. f. 113.

Jene Woche däuchte mir endlos lang. Als der Sonntag aber schließlich gekommen war, schien mir die Zeit der Vorbereitung noch nicht ausreichend und ich hätte mich gern noch besser für jene hochedle Gesellschaft gerüstet. Wie ich dann San Silvestro erreichte, war *Bruder Ambrosio* bereits mit der Auslegung der Sendschreiben des heiligen Paulus fertig geworden und hatte sich verabschiedet. Die Anwesenden aber begannen schon über mich und mein Zögern ungehalten zu werden.

Nachdem ich mich der Nachlässigkeit für schuldig bekannt und man mir verziehen hatte, nicht ohne dass mich die *Marchesa* und ich den *Michel Angelo* ein wenig geneckt hätte, ward uns gewährt, das unterbrochene Gespräch über die Malerkunst fortzusetzen. Und ich begann also:

— »Wie mir scheint, | Meister *Michel Angelo*, erwähntet Ihr am vergangenen Sonntag, als wir auseinander giengen, man würde in Portugal (das Ihr hier Spanien nennt) die vorzüglichen Malereien Italiens würdigen, falls man sie nur sehen könnte. Deshalb erbitte ich mir von Eurer Herrlichkeit die Gnade (da ich um keiner anderen f. 113 v.

ficios) que se não desdenhe de me fazer entender que obras ha em Italia famosas de pintura, para saber quantas já tenho vistas, e quantas me fallecem por vêr.«

— »Longa cousa me pedis, *M. Francisco*, dixe *Micael Angello*, e larga e deficil de ajuntar, pois sabemos que não ha principe, nem homem privado ou nobre em Italia, nem quem alguma cousa presuma, por pouco corioso que elle seja (deixo os excellentes que a adoram), que não faça por ter alguma reliquia da divina pintura, ou que ao menos da que podem não mandem fazer muitas obras.[1]) Assim que por muito nobres cidades, fortalezas, quintas, paços, e templos, e outros privados e f. 114. publicos edeficios, | d'ella stá semeada boa parte de sua fremosura. Mas como eu ordenadamente todas não tenha visto, d'algumas que são principaes poderei dizer.

Em Senna ha alguma pintura singular na casa da camara e noutras partes. Em Florença, minha patria, nos paços dos Medices ha obra de grutesco de *João da Udine*; assi por toda Toscana. Em Orbino, o paço do duque, que foi meio pintor, tem muita obra e para louvar; e assi a quintan chamada Emperial, a par de Pesaro, edeficada por sua molher, é bem manificamente pintada. Assi mesmo, o paço do *Duque de Mantua*, onde *André* fez o triumpho de *Caio Cesar*, é nobre; mas mais a obra da strebaria dos cavallos, pintados por *Julio*, descipolo de *Rafael*, que agora em Mantoa florece. Em Ferrara temos a pintura de *Dosso* no paço do Castello; e em Padua tambem louvam a logia de *M. Luis*, e a fortaleza de Lenhago. Ora em Veneza ha admirabeis obras do cavalleiro *Teciano*, homem valente na pintura e no tirar ao natural: d'ellas na livraria de São f. 114 v. Marcos, d'ellas nas casas dos Alemães. | E outras em templos, e d'outras mãos boas. E toda aquella cidade é uma boa pintura.

---

[1]) Man erwartet: da que pode não mande fazer muitas obras.

Pfründen und Wohlthaten willen hier bin), Ihr möchtet es nicht verschmähen, mir zu sagen, welches die wertvollsten Malwerke Italiens sind, damit ich wisse, wie viel ich davon schon gesehen habe und wie viel mir noch zu sehen übrig bleibt.«

— »Die Antwort darauf ist eine langwierige Sache, *Messer Francisco*« — entgegnete *Michel Angelo* — »und Eure Bitte nicht leicht zu erfüllen. Denn es gibt bekanntlich in Italien keinen Fürsten, Fürstendiener oder Adeligen, der etwas auf sich hält, so wenig kunstverständig er auch im Grunde sei, der nicht bemüht wäre, irgend ein Meisterwerk der Malerkunst zu besitzen oder wenigstens einige von der ihm erreichbaren Vorzüglichkeit sein eigen zu nennen — von den Erlauchten zu schweigen, welche die Kunst geradezu anbeten. Deshalb ist ein gutes Theil ihrer Schöne | über gar viele vornehme Schlösser, Landhäuser, f. 114. Städte, sowie deren Paläste, Tempel und andere öffentliche und private Gebäude verstreut. Da ich aber nicht alle insgesammt durchforscht habe, werde ich zu Euch nur von den bemerkenswertesten sprechen.

In Siena befinden sich im Stadthaus und anderwärts einige bemerkenswerte Bilder.[56] In meiner Vaterstadt Florenz sind im Palast der Medici Grotesk-Malereien von *Giovanni da Udine*.[57] Ebenso in ganz Toscana. In Urbino enthält der Palast des Herzogs, der selbst ein halber Maler gewesen ist, viele gute und preisenswerte Werke, und auch das bei Pesaro gelegene Landhaus Imperiale, das seine Gemahlin erbaut hat, ist mit prächtigen Malereien geschmückt.[58] Von Wert ist ferner der Palast des Herzogs von Mantua, wo *Andrea* den Triumph des Caius Caesar gemalt hat;[59] mehr aber noch der Hof der Stallungen mit Bildern von der Hand des *Giulio*, eines Schülers *Raphaels*, der sich eben jetzt Ruhm in Mantua erwirbt.[60] In Ferrara haben wir im Schlosse del Castello die Fresken des *Dosso;*[61] in Padua die wohlbekannte Loggia des *M. Luigi* nebst anderen in der Festung Legnago.[62] Venedig bietet uns die trefflichen Arbeiten des Ritters *Tiziano*, eines gewaltigen Malers, der es besonders versteht nach der Natur zu porträtieren;[63] einige in der Bibliothek von San Marco, andere im Deutsch-hause | und f. 114 v. noch andere in Kirchen, auch von verschiedenen Malern, denn jene ganze Stadt ist eine einzige große Malerei.

Ora em Pisa, em Luca, em Bolonha, em Plasença, em Parma, onde stá o *Parmesano*, em Milão, em Napoles. Ora em Genoa stá a casa do princepe Doria, pintada de mestre *Perino*, mui de siso, principalmente a tormenta das naos de Eneas, a olio, e a ferocidade de Neptuno e dos seus cavallos marinhos; e assi em outra sala stá, a fresco, a guerra que Jupiter fez com os gigantes em Flegra, derribando-os com os coriscos por terra; e quasi toda a cidade é pintada, de dentro e de fóra. E por outras muitas fortalezas de Italia e lugares, assi como em Orvieto, em Esi, em Ascoli, e em Como, ha tavoas de nobre pintura, e toda de preço, que só d'essa fallo. E se falláremos em retavolos particulares e quadros que cada um tem para si mais caros que a vida, será fallar no sem-conto. E achar-se-hão algumas cidades em Italia que quasi todas são pintadas de arrezoada pintura, de dentro e de fóra.«

f. 115. Parecia que *Micael* | assi fezesse fim, quando a senhora *Marquesa*, oulhando pera mi, dixe:

— »Vós não atentaes, *M. Francisco*, como *M. Micael* deixou de fallar em Roma, mãe da pintura, por não dizer das suas obras? Ora pois o que elle não quis, por fazer o seu officio, não deixemos nós de fazer o nosso para o mais enlearmos, que quando se em pintura famosa hade tratar, não tem valia nenhuma outra, senão a fonte d'onde ellas se derivam e procedem. Esta é na cabeça e fonte da Igreja, digo em S. Pedro de Roma, uma abobeda grande, a fresco, com seu circuito e voltas de arcos, e uma façada, onde *M. Angello* divinamente comprendeu como Deos primeiramente criou o mundo, repartido por historias, com muitas imagens de Sybilas e figuras de artificiosissimo ornamento e arte. E o que é singular que, não fazendo mais que esta obra, que inda agora não tem acabada, começando-a sendo mancebo, é que ali se comprende trabalho de vinte juntos pintores, naquella só abobeda.

Weiteres finden wir in Pisa, Lucca, Bologna, Piacenza, Mailand, Neapel und Parma, wo jetzt der *Parmegiano* malt.[64] Genua besitzt im Palaste des Prinzen Doria von der Hand des Meisters *Perino* die ausgezeichnete Darstellung des Schiffbruchs des Aeneas, der Wuth des Neptun und seiner Wellenrosse, alles Ölgemälde; und in einem anderen Saale al fresco den Krieg Jupiters gegen die Giganten, die er mit seinen Blitzen auf den Phlegräischen Gefilden niederschmettert. Überhaupt sind fast alle Gebäude jener Stadt innen wie außen mit Malereien geschmückt. Noch in vielen anderen italienischen Ortschaften und Festungen, wie in Orvieto, Esi, Ascoli und Como finden sich Tafelbilder, und zwar von hohem Werte, denn nur solche berücksichtige ich. Wollten wir aber von Altarbildern reden und von Gemälden in Privatbesitz, die der einzelne für sich allein malen lässt und die ihm oft theurer sind als das Leben, so hieße das, das Zahllose zählen wollen. Städte gibt es in Italien, die fast ganz, außen wie innen, mit nicht unbedeutenden Malereien bedeckt sind.«

Da es den Anschein hatte, als wolle *Michel Angelo* | hier **f. 115.** aufhören, begann die Frau *Marchesa*, den Blick auf mich gewendet:

— »Fällt es Euch nicht auf, *Messer Francisco*, dass *Michel Angelo* es unterlassen hat, von Rom, der Mutter der Malerkunst, zu reden, nur um nicht seiner eigenen Werke gedenken zu müssen? Nun wohl, da er hierin nicht seiner Pflicht genügt hat, wollen wir die unsere nicht unerfüllt lassen, ihn zu beschämen; denn wenn von berühmten Malereien die Rede ist, bleibt alles Gesagte wertlos, wenn man nicht zu der Quelle zurücksteigt, aus der alles gute Malen hervorgegangen und geflossen ist. Dieser Mutterquell hat seinen Ursprung und entfließt dem Schoße der Kirche, d. h. nämlich San Pietro di Roma — jenem mächtigen Gewölbe, mit seinem Gesimse, seinen Bögen und der Stirnwand, wo *Michel Angelo* al fresco mit göttlicher Meisterschaft in einzelnen Bildern dargestellt hat, wie Gott im Anfang die Welt geschaffen hat, mit vielen Gestalten von Sibyllen und anderen Figuren in kunstvoller Umrahmung und Anordnung.[65] Am wunderbarsten daran aber ist, dass in diesem einzigen Gewölbe — ein Werk, das in des Meisters Jugend begonnen und bis heute noch nicht beendet, ihn auf diesem Gebiete allein beschäftigt hat — die Arbeit von zwanzig Malerleben enthalten ist.[66]

Rafael de Orbino pintou nesta cidade a segunda obra, de
f. 115 v. tal arte, que, não havendo | a primeira, fôra-o ella, que é uma sala e duas camaras, e uma varanda, a fresco, nos paços do mesmo S. Pedro, cousa manifica e de muitas historias elegantes, como descrição mui decora; e é singular historia a de Apollo, tangendo a sua harpa entre as nove musas, no Parnaso. Nas casas de Augustin Guis pintou *Rafael* de poesia preciosamente a historia de Psique, e muito gentilmente cercou Galatea de homens marinhos no meo das ondas e de Amores polo ar. O quadro de S. Pedro Montorio da transfiguração do Senhor, a olio, é muito bom, e outro em Aracelli, e na Paz, a fresco.

Da mão de *Bastião Venezeano* a pintura de S. Pedro Montorio tem fama, o qual fez por competir com *Rafael.* De *Baltesar de Senna,* arquitector, muitas façadas de paços ha nesta cidade, de branco e preto, e de *Marturino* e de *Polidoro,* homem que, naquella maneira de fazer, manificamente ennobreceu Roma.
f. 116. Ha hi mais aqui muitos paços de cardeaes | e d'outros homens, pintados de grutesco e de stuque e d'outras muitas deferenças de arte, que a cidade é mais pintada que outra alguma do mundo todo, afóra os quadros particulares que »cada um tem mais caros que a vida.« Mas de cousas fóra da cidade, a vinha que começou o Papa Clemente Setimo ao pé de *Monte Mario* é mais para ver, de galante pintura e scultura de *Rafael* e *Julio* ornada, onde jaz o gigante dormindo, de que os satyros stão medindo os pés com os cajados. Ora vêde se são isto obras para callar da nossa cidade!«

E callava-se ella já, quando me lembrou, e dixe:

— »E' certo que tambem esqueceu a V. Excellencia a sepultura ou capella notavel de Florença dos *Medices* em S. Lou-

In diesem selben Rom hat *Raphael von Urbino* ein anderes Meisterwerk von solcher Hehre geschaffen, dass, wenn das erstere | f. 115 v. nicht vorhanden wäre, jenem der erste Rang gebürte: ein Saal nämlich und zwei Stanzen nebst einer Veranda,[67] al fresco gemalt, in dem zu San Pietro gehörigen Palaste, mit herrlichen Darstellungen vieler einzelner, vollendet und anmuthig ausgeführter Scenen, von denen besonders prachtvoll das Gemälde ist, welches darstellt, wie Apollo auf dem Parnass, von den neun Musen umgeben, die Harfe spielt. Im Hause des Augustin Chigi[68] hat derselbe *Raphael* in wunderbar poetischer Weise das Märchen von Psyche gemalt; und ebenso vollendet die Galatea, umgeben von Tritonen, auf den Meereswogen und Liebesgöttern, die sie umflattern. Vorzüglich ist auch das Ölgemälde der Verklärung des Herrn in San Pietro Montorio und noch eines in Aracoeli, dazu ein anderes Bild al fresco in Santa Maria della Pace.[69]

Als Werk des Venetianers *Sebastiano* ist das Bild in San Pietro Montorio berühmt, welches er im Wettbewerb mit *Raphael* gemalt hat. Von dem Baumeister *Balthasar de Siena*[70] sind die Façaden vieler Paläste in weiß und schwarz; so auch von *Marturino*[71] und *Polidoro*,[72] der in dieser Art Rom auf prachtvolle Weise geschmückt hat. Daneben sind noch viele andere Paläste von Cardinälen | und anderen Männern in Groteskenmanier und al f. 116. stucco oder noch in verschiedenen Arten von Malerei geschmückt, so dass gerade diese Stadt reicher an Malwerken ist als irgend eine andere auf der Welt, uneingerechnet der Gemälde im Privatbesitz, »die der einzelne mehr als sein Leben schätzt« [wie der Meister sagte].

Von Denkwürdigem außerhalb der Stadt nenne ich das Landhaus, welches der Papst Clemens VII. am Fuße des Monte Mario begonnen hat, denn es ist mit Malereien und Sculpturen von *Raphael* und *Giulio* geschmückt und enthält den schlafenden Giganten, dessen Füße die Satyrn mit ihren Hirtenstäben messen.[73] Da seht nur, ob über eine Stadt, die solche Kunstwerke in sich schließt, mit Stillschweigen hinfortgegangen werden darf.«

Sie hatte geendet. Mir aber kam Folgendes in den Sinn und ich sprach:

»Auch Ihr, hohe Frau, habt etwas vergessen. Das herrliche, in Marmor gebildete Grabdenkmal in der Kapelle der Medici in

renço, pintada em marmor por *Michael Angello*, com tanta magnanimidade de statuas de todo relevo que bem póde competir com qualquer obra grande das antiguas; onde a deosa ou imagem da Noite, dormindo sobre uma ave nocturna, me mais con-
f. 116 v. tentou, e a manencolia d'um vivo morto, posto que estão ali | mui nobres sculturas ao redor da Aurora.

Mas não é de callar uma obra que vi da pintura, inda que seja fóra de Italia, em França ou Provença, na cidade de Avinhão, num mosteiro de S. Francisco, que é uma mulher morta pintada, que já fôra mui fremosa, e chamada a bella Anna; e um rei de França que gostava de pintar e pintava (se me não engano), chamado Reynel, vindo a Avinhão, e perguntando se estava ali a bella Anna, porque desejava muito de a vêr para a tirar pollo natural, e dizendo-lhe que não muito havia que era morta, fê'-la el-rei desenterrar da cova, para vêr se inda nos ossos achava algum indicio de sua fremosura. Então a achou ainda ao modo antigo vestida, como se fosse viva, e os cabellos louros na cabeça ataviados, mas toda em caveira mudada a alegre fremosura do vulto, que só descuberto tinha; e todavia assi o julgou o pintor rei por tão fremosa, que a tirou inda polo natural, com
f. 117. muitos versos ao redor, que a choravam e inda estão | chorando. A qual obra eu vi naquelle lugar e me pareceu muito dina d'este.« —

Folgaram todos com a minha »pintura«, e ajuntou *M. Angelo* que em Narbona tambem teria visto o quadro de *Sebastião* na Sé, e assi dixe:

— »Tambem em França ha alguma pintura boa, e tem el-rei dos Franceses muitos paços e casas de prazer com inumerabel pintura: assim como em Fontenebleo, onde el-rei teve juntos duzentos pintores bem pagos, por espaço de tempo, como em Madril a casa que fez de prazer, em que se livremente prende ás vezes, pola memoria de Madril de Spanha, onde steve preso.«

San Lorenzo zu Florenz mit Statuen von so unübertrefflicher Kunst, dass sie sich jedwedem Meisterwerk der Antike an die Seite stellen können. Was mir aber am meisten daran gefallen hat, ist eine Darstellung der Nacht, wie sie auf einem nächtlichen Vogel gelehnt schläft; und dann die schwermüthige Haltung jenes einen Verstorbenen, der einem Lebenden gleicht, mehr noch als | die edlen Gestalten, welche die Aurora umgeben. **f. 116 v.**

Von einem Malerwerk darf ich gleichfalls nicht schweigen, das ich freilich außerhalb Italiens gesehen habe. In Frankreich oder eigentlich in der Provence, in der Stadt Avignon innerhalb eines Franciscanerklosters: das Bildnis einer todten Frau nämlich, die man wegen ihrer außerordentlichen Schönheit die schöne Anna nennt. Ein König von Frankreich, der die Malerei liebte und selbst malte, so ich nicht irre, *René* geheißen, kam nach Avignon und fragte nach der schönen Anna, da er lebhaft wünschte, sie zu schauen und nach dem Leben zu malen. Und da man ihm sagte, sie sei vor kurzem gestorben, befahl der König, ihr Grab zu öffnen, um zu sehen, ob er an der Leiche noch Spuren ihrer Schönheit erkennen könnte. Und er fand sie noch ganz wie früher nach der alten Sitte bekleidet, als wäre sie lebend, die blonden Haare ihres Hauptes kunstvoll geflochten; das sonst so heitere Antlitz, welches allein keine Hülle trug, war ganz in einen Todtenkopf verwandelt; trotzdem erschien sie dem königlichen Maler so lieblich, dass er sie nach der Natur abzeichnete, mit vielen Versen ringsum, die der Klage um sie Ausdruck gaben und noch heute | **f. 117.** geben. Dieses Kunstwerk sah ich an Ort und Stelle, und es schien mir, hier einen Platz zu verdienen.«[74]

Alle fanden Gefallen an meiner Beschreibung und *Michel Angelo* fügte hinzu, ich würde wohl auch zu Narbonne in der Kathedrale das Gemälde *Sebastian's* bemerkt haben.[75] Dann fuhr er fort:[76]

»Einige gute Bilder gibt es in der That in Frankreich. Der König der Franzosen besitzt nämlich viele Paläste und Lusthäuser voll zahlloser Malereien, z. B. in Fontainebleau, wo zweihundert gut bezahlte Maler gleichzeitig eine lange Zeit hindurch für ihn gemalt haben; desgleichen im Schlösschen Madrid, in das er sich oft freiwillig zurückzieht und sich selber der Freiheit beraubt, zur Erinnerung an das spanische Madrid, wo er gefangen gesessen hat.«[77]

— »Parece-me (dixe *M. Lactancio*) que sinti a *Francisco d'Ollanda* numerar entre as obras da pintura, ha pouco, a sepultura que, senhor *Micael*, esculpistes em marmor; e não sei como isto póde ser, que a sculptura nomeeis por pintura.«

Comecei-me eu a rir então muito, e pedindo licença ao mestre, dixe:

— »Por escusar o trabalho ao senhor *Micael* quero responder ao senhor *Lactancio*, nesta sua duvida, que até de minha patria me vem seguindo aqui.

f. 117 v. | Como todos os officios que têm mais arte e razão e graça achareis que são os que mais se chegam ao debuxo da pintura, assi mesmo os que se mais ajuntam com elle, procedem d'elle e são parte ou membro seu, tal como sculptura ou statuaria, a qual não é outra cousa senão a mesma pintura; bem que pareça a alguns que officio seja por si, arredado, todavia é condenado a servir a pintura, sua senhora.

E esta quero dar por suficiente prova (como melhor saberão Vossas Senhorias) que nos livros achamos *Phidias* e *Praxiteles* nomeados por pintores, sabendo certo que eram scultores de marmor, e vendo as mesmas statuas da sua mão na pedra, que aqui estão perto de nós, sobre este monte, os cavallos que elles fezeram, que el-rei Teridade mandou a Nero em presente, dos quaes modernamente se aqui chama Monte Cavallo. E se esta não basta, direi como *Donatello* (o qual, com licença do senhor f. 118. *Micael*, foi um dos primeiros modernos que na scultura | mereceo fama e nome em Italia) não dezia outra cousa a seus decipolos, quando os ensinava, senão »que debuxassem,« dizendo numa só palavra de doutrina: »Discipolos, vos quero entregar toda a arte da scultura, quando vos digo: debuxai.«

E assi o affirma *Pomponio Gaurico*, scultor, no seu livro que escreveu De Re statuaria.

Mas para que quero eu ir buscar exemplos e provas mais longe, que por ventura não stão longe de mi? E por de mi não

»Mich däucht« — äußerte hierauf *Messer Lattanzio* — »ich habe *Francisco d'Ollanda* soeben unter den Werken der Malerkunst das Grabmal erwähnen hören, welches Ihr, *Meister Michael*, in Marmor gemeißelt habt; doch begreife ich nicht, wie Ihr Bildhauerarbeiten als Malerwerke bezeichnen könnt.«[78]

Da lachte ich herzlich und sagte, den *Meister* um Erlaubnis bittend:

»Um *Meister Michael* die Mühe zu ersparen, will ich Herrn *Lattanzio* diesen Zweifel lösen, den ich auf dem ganzen Wege von meinem Vaterlande bis hieher angetroffen habe!

| Wie unter allen Fertigkeiten diejenigen, welche sich dem **f. 117 v.** Ideal oder dem Ideengehalt der Malerei am meisten nähern, durch kunstvolles Ebenmaß und Anmuth am ausgezeichnetsten sind, so stammen die, welche ihr am nächsten stehen, eigentlich von ihr ab und sind gleichsam ein Glied und ein Theil von ihr, ganz besonders die Sculptur oder Bildnerei, welche eben nichts anderes ist als eine Malerei, wenn es auch manchem scheinen mag, als sei dieselbe eine von jener weit entfernte Kunst, während sie doch verurtheilt ist, der Malerei als ihrer Herrin zu dienen. Wofür ich Eurer Herrlichkeit als vollgiltigen Beweis anführen möchte, dass bei einigen Schriftstellern, wie Euch nicht unbekannt ist, *Phidias* und *Praxiteles* Maler genannt werden,[79] während es doch feststeht, dass sie in Marmor gemeißelt haben, und wir gerade hier, dicht bei uns, steinerne Gebilde ihrer Hand sehen: jene Rosse nämlich, welche der König Tiridates dem Nero zum Geschenk gesandt hat, nach denen wir heute diesen Berg den Monte Cavallo nennen.[80] Und wenn das nicht genügt, will ich noch berichten, wie *Donatello*, der, mit Verlaub des *Meisters Michael*, einer der ersten modernen Künstler gewesen ist, welche sich in Italien Ruhm und Namen erworben | haben, zu seinen Schülern, wenn er sie unterwies, nur **f. 118.** Eines zu sagen pflegte: »sie sollten zeichnen,« indem er seine ganze Lehre in den einen Satz zusammenfasste: »Schüler, der ganzen Bildhauerkunst mache ich euch theilhaftig, indem ich euch das Eine sage: Zeichnet!«[81]

Das Gleiche behauptet *Pomponius Gauricus*, der Bildhauer, in seinem Buche »De Re Statuaria«.[82]

Doch wozu Beweise und Beispiele in der Ferne suchen, die vielleicht nicht weit ab von uns zu finden sind? Denn, um nicht von mir selbst zu reden, erinnere ich daran, dass

fallar, digo que o grande debuxador *M. Angelo*, que aqui stá, sculpe tambem em marmor, que não é seu officio, e melhor inda (se dizer se póde) do que pinta com pincel na tavoa, e elle mesmo me tem dito algumas vezes que menos deficel acha a scultura das pedras que o fazer das colores, e que por muito mór cousa tem dar um risco mestrioso com a penna, que não já com o scopro. Inda que o debuxador famoso, se quiser, de si mesmo esculpirá

f. 118 v. e entalhará em o duro marmor, em bronzo e em prata, statuas grandissimas de todo relevo (que grande cousa é) | sem nunca ter tomado o ferro na mão; e isto pola gram virtude e força do debuxo ou desenho. Nem por isso o statuario saberá pintar nem tomar o pincel na mão, nem saberá pintar [e] dar um risco de valentissimo mestre, como ha poucos dias que conheci, indo vêr *Baccio Blandino*, scultor, o qual achei querendo pintar a olio e não-n'o fazendo. E o mesmo debuxador será mestre de edeficar os paços ou templos, e entalhará a scultura, e a pintura pintará; que o mesmo senhor *Micael*, e *Rafael*, e *Baltesar de Senna*, pintores famosos, ensinaram a architetura e a scultura. E *Baltasar de Senna*, studando brevemente naquella arte, se igoalou com *Bramante*, architeto eminentissimo, que toda sua vida tinha consumido na desceplina d'ella, e inda dezia que lhe fazia vantagem por lhe ter de mais a copia da invenção e galantaria, e despejo do desenho. Eu fallo de verdadeiros pintores.«

f. 119. — »Mais digo, senhor *Lactancio*, (dixe | *Micael*) ajudando *M. Francisco*, que o pintor de que elle falla, não sómente será instruido nas artes liberaes e outras sciencias como das architeturas e sculturas, que são proprios officios seus, mas de todos os outros officios manuaes que se fazem por todo o mundo, querendo elle, fará com muita mais arte que os proprios mestres d'elles. Comoquer que tanto me ponho ás vezes a cuidar e a imaginar que acho entre os homens não haver mais que uma só arte ou sciencia e esta ser o debuxar ou pintar, de que

der große Zeichner *Michel Angelo*, der hier vor uns steht, auch in Marmor meißelt, was eigentlich nicht sein Beruf ist, und dies vielleicht sogar noch besser versteht, als zu malen, wenn man so etwas sagen darf. Auch hat er mir selbst mehr als einmal versichert, er fände das Behauen der Steine weniger schwierig als das Bereiten der Farben, und halte es für eine größere Kunst, mit der Feder als mit dem Meißel meisterlich zu zeichnen.[83] Ein bedeutender Zeichner wird, wenn er nur will, von selbst große freistehende Statuen in hartem Marmor, in Bronze oder in Silber bilden und meißeln (was wahrlich nichts kleines ist), | ohne jemals ein Eisen in die Hand genommen zu haben, und das nur kraft der Vollendung und Vollkommenheit seiner Skizze und Zeichnung. Hingegen wird aber ein Bildhauer keineswegs verstehen zu malen oder den Pinsel zu führen, noch mit dem Griffel einen Meisterstrich zu thun, wie ich das vor wenigen Tagen erfahren habe, als ich den Sculptor Meister *Baccio Blandino* besuchte und ihn fand, wie er in Öl malen wollte und es nicht vermochte. Ingleichen wird der Zeichner imstande sein, auch Paläste und Tempel zu bauen, Bildwerke zu meißeln und Gemälde zu schaffen. So haben drei sehr berühmte Maler — *Michel Angelo*, *Raphael* und *Balthasar von Siena* — auch Architektur und Sculptur gelehrt, und *Balthasar von Siena* hat es nach kurzem Studium in dieser Kunst dem hochberühmten *Bramante*[84] gleichgethan, der sein ganzes Leben der Baukunst gewidmet hatte. Ja er behauptete, er überträfe jenen, weil er vor ihm die Fülle der Phantasie, sowie Eleganz und Leichtigkeit in der Zeichnung voraus habe.[85] Natürlich spreche ich nur von echten Malern.«

f. 118 v.

— »Ich füge noch hinzu, um *Messer Francisco* zu Hilfe zu kommen« — wandte sich | *Michel Angelo* an *Messer Lattanzio* — »dass der Maler, von dem er redet, nicht allein in den freien Künsten und anderen Wissenschaften, wie Architektur und Sculptur, die sein eigentliches Fach sind, zuhause sein wird, sondern auch in allen übrigen Handfertigkeiten, so viele es auf der Welt gibt, noch Besseres leisten wird als diejenigen, welche Berufsmeister darin sind, wenn er nur will. Sintemal, wenn ich nachdenke und grüble, es mir scheinen will, dass es auf Erden überhaupt nur eine einzige Kunst und Wissenschaft gibt, die des Zeichnens oder Malens nämlich, von der die übrigen alle her-

f. 119 r.

tudo o al são membros que procedem. Porque certo, bem stimado tudo o que se nesta vida faz, achareis que cada um stá, sem o elle saber, pintando este mundo, assi no gerar e produzir cá novas formas e feguras, como no vestir e varios trajos, como no edeficar e acupar os spaços com pintados edificios e casas, como no cultivar os campos e lavrar em pinturas e riscos a terra, como em navegar os mares com as velas, como em pellejar e repartir as hazes, e finalmente nos finamentos[1]) e mor-
f. 119 v. tuorios, como em todas as mais | nossas operações, movimentos e ações.

Deixo já todos os officios e artes, de que a pintura é fonte principal, dos quaes uns são rios que nascem d'ella, como a scultura e arquitetura, alguns são ribeiros, como os officios macanicos, e alguns são charcos que não correm (tal como algumas enuteis manhas como entretalhar de tisoura e outras taes) da agoa que já d'ella fez chea quando saiu da madre, no tempo antiguo, e alagou tudo debaxo de seu dominio e imperio, como se comprehende nas obras dos Romãos, todas feitas em arte de pintura.

Assi em todos os seus pintados edificios e fabricas, como em todas obras de ouro ou prata ou metaes, como em todos os seus vasos e ornamentos, e até na elegancia de sua moeda, e nos trajos e nas suas armas, nos seus triumfos e em todas as outras suas operações e obras, mui facilmente se conhece, como, no tempo em que elles senhoreavam toda a terra, era a senhora pintura universal regedora e mestra de todos os seus effeitos e
f. 120. officios e sciencias, | estendendo-se até no screver e compôr ou historiar.

Assi que as obras humanas, quem as bem considerar e entender achará sem duvida serem ou a mesma pintura ou alguma parte da pintura; mas inda que o pintor seja habil para inventar o que inda não é achado, e para fazer todos os officios dos outros com muito mais graça e galantarias que os proprios donos

---

[1]) Ich nehme an, dass firmamentos, wie meine Vorlage schreibt,

kommen und Theile sind. Denn, wenn wir recht erwägen, was alles wir in diesem Leben thun, so werden wir finden, dass ein jeder, ohne es zu wissen, an der Welt malt, sowohl durch Schaffen und Hervorbringen von neuen Formen und Gestalten als durch Kleidung und Gewandung; im Erfüllen des Raumes mit Gebäuden und Häusern, die Malereien gleich sind; beim Bestellen der Felder und Äcker der Erde in Linien und Zeichnungen; beim Befahren der Meere mit Hilfe des Segels; beim Kämpfen und Ordnen der Heeresreihen; und schließlich sogar beim Sterben und Begrabenwerden, kurz bei allen | und allen unsern Thätigkeiten und Handlungen. **f. 119 v.**

Ich unterlasse es, die Gewerbe und Gewerke einzeln aufzuzählen, deren Hauptquelle die Malerei ist, von denen die einen jedoch, die aus ihr entspringen, wie Sculptur und Malerei, großen Flüssen gleichen, während andere, wie die Handwerke, kleinen Bächen und wieder andere nur Tümpeln stehenden Wassers ähneln, — ich meine gewisse nutzlose Fertigkeiten wie z. B. das Ausschneiden mit der Scheere und was mehr dergleichen ist. Alle entspringen demselben Wasser, welches schon einmal im Alterthum, als es dem Mutterquell entströmte, mit seiner Wucht und Fülle alles überflutete, wie aus den Werken der Römer hervorgeht, die sammt und sonders der Malerkunst zugehören.

Das geht hervor aus allen ihren Gebäuden und Anlagen, den Arbeiten in Gold, Silber und anderen Metallen, den Gefäßen und Schmuckgegenständen, den kunstvollen Münzen, den Trachten und Waffen, ihren Triumphaufzügen und ihren sonstigen Thätigkeiten und Werken; und leichtlich ersieht man, wie in der Zeit, als jene den Erdkreis beherrschten, Frau Malerei die allgemeine Herrscherin und Meisterin über alle Wissenschaften, Berufsarten und Geschicklichkeiten war und ihren Machtkreis sogar bis auf den Schriftsteller und Geschichtsschreiber | ausdehnte.[86] **f. 120.**

Jedweder, der reiflich überlegt und betrachtet, wird erkennen, dass alle menschlichen Werke Malerei oder ein Theil der Malerei sind, wenn auch nicht jedermann ein wahrhafter Maler und Zeichner sein kann, sondern nur der wirkliche Künstler, der geschickt genug ist, um zu finden, was noch nicht gefunden

---

Kopistenfehler für finamentos ist. Manoel Denis bietet: enterramientos.

d'ellas, nem por isso outrem alguem poderá ser pintor verdadeiro ou desenhador.«

— »Satisfeito stou, respondeu *Lactancio*, e conheço melhor a gram força da pintura, que, como tocastes, em todas as cousas dos antigos se conhece e até no screver e compôr. E porventura com as vossas grandes imaginações não tereis tanto, como eu tenho, tentado na grande conformidade que têm as letras com a pintura, (que a pintura com as lettras, si tereis); nem como são tão legitimas irmãs estas duas sciencias que, apartada uma da outra, nenhuma d'ellas fica perfeita, inda que o presente tempo parece que as tem nalguma maneira separadas. Mas todavia inda todo homem douto e consumado em qualquer doutrina achará f. 120 v. que em todas | as suas obras vai sempre exercitando em muita maneira o officio de discreto pintor, pintando e matizando alguma sua tenção com muito cuidado e advertencia. Ora, abrindo os antigos livros, poucos são os famosos d'elles que deixem de parecer pintura e retavolos; e é certo que os que são mais pesados e confusos, não lhes nasce d'outra cousa senão do escriptor não ser muito bom debuxador e muito avisado no desenhar e compartir da sua obra; e os mais faceis e tersos são de melhor desenhador. E até *Quintiliano* na perfeição da sua Rethorica manda que não sómente no compartir das palavras o seu orador debuxe, mas que com a propria mão saiba traçar e deitar de desenho. E d'aqui vem, senhor *M. Angelo*, chamardes vós ás vezes a um grande letrado ou pregador, discreto pintor, e ao grande debuxador chamais letrado. E quem se fôr mais ajuntar com a propria antiguidade, achará que a pintura e a escultura foi tudo já chamado pintura, e que no f. 121. tempo de Demosthenes [a] chamavam antigraphia, | que quer dizer debuxar ou screver, e era verbo commum a ambas estas sciencias, e que a escriptura de Agatharco se pode chamar pintura de Agatharco. E penso que tambem os Egi-

war und um alle Thätigkeiten der übrigen mit mehr Anmuth und Kunstfertigkeit zu betreiben als die eigentlichen gewöhnlichen Ausüber derselben.«

— »Ich bin zufriedengestellt« — entgegnete *Lattanzio* — »und begreife nun besser die große Macht der Malerei, die, wie Ihr angedeutet habt, aus allen Werken der Antike spricht, sogar aus ihren Schriftstellern und Geschichtsschreibern. Mit Eurer gewaltigen künstlerischen Einbildungskraft habt Ihr jedoch vielleicht nicht so wie ich die Beziehungen der gelehrten Wissenschaft zur Malerei erwogen (denn die der Malerei zu den Wissenschaften habt Ihr sehr wohl beachtet), noch auch zu erkennen versucht, wie dieselben rechtmäßige Schwestern sind, so dass, wenn man die eine von der anderen trennt, sie ihre Vollkommenheit einbüßt, wenngleich es in unseren Tagen so aussieht, als ob beide sich ein wenig einander entfremdet hätten. Trotzdem wird jeder Gelehrte und auf irgend einem Wissensgebiet Bewanderte und Wohlunterrichtete auch heute erkennen, dass er in allen | seinen Werken in **f. 120 v.** gewissem Sinne dem Berufe eines gescheiten Malers nachgeht, indem er seine Ideen mit Sorgfalt und Aufmerksamkeit ausmalt und ihnen die richtige Färbung gibt. Schlägt man aber gar die Schriftwerke des Alterthums auf, so wird man wenige von den berühmtesten finden, die nicht Malereien oder Gemälden gleichen. Und sind einige von ihnen schwerfälliger und unklarer, so ist einzig und allein schuld daran, dass der Schriftsteller kein guter Zeichner und unerfahren in der Anlage und dem Aufbau gewesen ist; die leichten und glatt gefeilten Werke hingegen stammen von guten Zeichnern. Selbst *Quintilian* empfiehlt in seiner vorzüglichen Rhetorik, der Redner solle sich nicht nur in der Vertheilung der Worte als Malkünstler erweisen, sondern wirklich mit eigener Hand zu skizzieren verstehen.[87] Und daher mag es kommen, dass Ihr, *Meister Michael*, einen großen Gelehrten oder Redner einen klugen Maler heißt, den großen Zeichner hingegen einen Gelehrten. Wer sich aber ganz auf den Standpunkt des Alterthums stellt, weiß, dass Malerei und Sculptur früher den gleichen Namen trugen und dass man zu Zeiten des Demosthenes das Schreiben a n t i g r a p h e i a, | d. h. eben Z e i c h n e n nannte, **f. 121.** welches Wort für beide Wissenschaften diente, wie ferner auch, dass man die Schrift des A g a t h a r c h u s ebensogut eine Malerei nennen kann.[88] — Auch meine ich, dass alle Aegypter zu malen verstanden

cios costumavam a saber todos pintar, os que haviam d'escrever ou sinificar alguma cousa, e as mesmas suas letras glificas eram alimarias e aves pintadas, como se inda mostra em alguns obeliscos d'esta cidade que vieram do Egito.

Mas se eu quero fallar da poesia, bem me parece que me não será muito defficultoso mostrar quão verdadeira irmã ella seja da pintura. Mas para que o Senhor *Francisco* saiba quanta necessidade tem da poesia e quanto póde tomar do melhor d'ella, quero-lhe aqui mostrar quanto tem os poetas a cuidado (posto que isto era mais para um mancebo, do que para mim) a sua profissão e intelligencia, e quanto a encommendam e celebram escoimada e sem borrões. E não parece que por outra cousa steveram trabalhando os poetas senão por ensinarem os primores da pintura, e o que se deve fugir ou seguir nella, com tanta suavidade e musica de

f. 121 v. versos, e com | tanta eficacia e copia de palavras, que não sei quando lhe podereis pagar, porque uma das cousas em que elles mais studo põem e trabalham (digo os famosos poetas), é em bem pintar ou emitar uma boa pintura. E este tem polo primor,[1]) que com mais pronteza e cuidado desejam de explicar e fazer. E o que isto póde alcançar, este é o mais excelente e claro.

Lembra-me que o principe d'elles, *Vergilio*, lança-se a dormir ao pé de uma faia; [e põe] como tem com letras pintado, a feição de dous vasos que fezera *Alcemidonte*, e uma lapa, cuberta de uma parreira labrusca, com umas cabras mastigando salgueiros, e uns montes azues, em disparte fumegando.[2]) Despois stá encostado sobre uma mão um dia todo, por ver quantos ventos e nuvens na tormenta de Eolo lançará, e como pintará o porto de

---

[1]) Ich vermuthe: E isto têm p. p.

[2]) Die portugiesische Lesart ist mangelhaft. Ihr fehlen die Worte e poẽ. Außerdem enthält sie die irreführende Schreibart lançasse, sowie em uma lapa. Der spanische Text gibt die Handhabe zur Berichtigung. Er lautet: Acuerdaseme

haben, diejenigen nämlich, welche zu schreiben oder etwas aufzuzeichnen hatten; denn ihre Schriftzeichen selbst waren gemalte Thiergestalten und Vögel, wie man aus einigen Obelisken ersieht, die aus Aegypten hierher gebracht worden sind.

Wollte ich nun auch von der Poesie sprechen, so würde es mir, meiner Ansicht nach, nicht schwer fallen, nachzuweisen, dass auch sie eine rechtmäßige Schwester der Malerei ist. Damit aber *Messer Francisco* wisse, wie sehr er der Dichtkunst bedarf und wie viel er aus ihren Meisterwerken schöpfen kann, will ich ihm jetzo zeigen — obgleich sich das besser für einen Jüngling als für mich schicken möchte — wie viel Sorgfalt die Dichter auf seine Kunst und das rechte Verständnis derselben verwenden und wie viel Wert sie darauf legen, dieselbe in tadelloser Fleckenreinheit zu erfassen. Es scheint fast als hätten die Dichter kein anderes Bestreben gehabt, als die Vorzüge der Malerei zu lehren, und zu zeigen, was an ihr man fliehen, was anderes von ihr man nachahmen muss, in so lieblichen und klangreichen Versen, und mit einer | solchen Fülle treffender Worte, dass ich nicht weiß, **f. 121 v.** wann Ihr Maler es ihnen werdet vergelten können. Denn eine Sache, deren sie sich am meisten befleißigen und worauf sie ihre Aufmerksamkeit am meisten richten — ich rede von den berühmten Dichtern — ist, gut zu malen oder ein schönes Gemälde nachzuahmen. Das ist es, was sie für die größte Kunst halten und am eifrigsten und eindringlichsten zu erreichen bemüht sind; und wer es erreicht, der gilt für den Vorzüglichsten und erntet das höchste Lob.[89]

Ich stelle mir vor, wie der Dichterfürst *Vergilius*, im Schatten einer Buche hingestreckt,[90] — was in Wirklichkeit geschehen ist — sich überlegt, wie er die Schnitzereien zweier von der Hand des *Alcemidon* gefertigter Becher in Worten schildern solle:[91] eine von wildem Wein umrankte Grotte, an Weidenbüschen nagende Ziegen[92] und Berge in der Ferne, in bläulichen Dunst gehüllt.[93] Ein andermal wird er, auf den Arm gestützt, einen ganzen Tag gelegen haben, darüber nachdenkend, welche Wolken und Winde er für einen Sturm des Aeolus gebrauchen könnte; wie er den

---

que el principe de elios Vergilio se echa a dormir al pie de una haia como tiene con las letras pintado, y pone la hechura de dos vasos que avia hecho Alcimedonte y una lapa cubierta de una parra agraceña con unas cabras royendo salces y unos montes azules en disparate (sic) ahumando.

Carthago numa enseada, com uma sposta ilha, e com quantos penedos e matas o cerrará. Despois pinta Troia ardendo; despois pinta umas festas em Sezilia, e além, a par de Cumas, uma strada do inferno com mil monstros e chimeras, e um passar

f. 122 de | Aqueronte muitas almas; despois um Campo Eliseu; o exercicio dos beatos; a pena e tormento dos impios; despois umas armas de Vulcano, feitas de sobremão; d'ahi a pouco uma amazona pintada e uma ferocidade de Turno, sem barrete na cabeça. Pinta as rotas das batalhas, muitas mortes, sortes de varões insignes, muitos despojos e tropheos. Lêde todo o *Vergilio*, que outra cousa lhe não achareis senão o officio de um *Micael Angelo!*

Lucano cem folhas despende em pintar uma encantadora e um romper de uma fermosa batalha. *Ouvidio* não é outra cousa todo senão um retavolo. *Stacio* a casa pinta do somno, e a muralha da gram Thebas. O poeta *Lucrecio* tambem pinta, e *Tibulo* com *Catullo*, com *Propercio*. Aqueloutro pinta uma fonte, e um bosque ali perto, com Pano, pastor, tangendo uma frauta entre as ovelhas. Aqueloutro pinta um delubro e as ninfas ao redor, fazendo danças. Aqueloutro desenha bebado a Baccho, cercado de doudas mulheres, com o velho Sileno, meo caindo de

f. 122 v. cima de uma | asna, e que quasi cairia, se de um esforçado Satyro, que traz um odre, não fosse ajudado. Até os poetas satyricos pintam a pintura do laborinto. Ora que fazem os Lyricos, nem os sales de *Martial*, nem os tragicos ou comicos? [Que] fazem elles senão pintar arrezoadamente? E isto que digo, eu não lh'o alevanto, que cada um d'elles mesmo confessa que pinta, e chamam á pintura poesia muda.«

Nessa parte dixe eu:

— »Senhor *Lactancio*, de chamarem á pintura poesia muda me parece que sómente os poetas não souberam bem pintar; que, se elles alcançaram quanto mais ella declara e falla que essa sua irmã, não o dixeram; e antes eu a poesia sustentarei por mais muda.«

Dixe a Senhora *Marquesa*:

— »Como provareis vós isso, Spanhol, que dizeis, ou o

Hafen von Karthago in einer Bucht mit einer freiliegenden Insel malen müsse, durch Felsen und Wälder abgeschlossen; wie das brennende Troja, wie die Feste in Sicilien, wie neben Cumae die Höllenstraße mit tausend Ungeheuern und Chimären, und die zahllosen Seelen, die den | Acheron überschreiten; die elysäi- **f. 122** schen Gefilde, das Leben der Seligen; die Qualen und Strafen der Gottlosen; die vom Vulkan mit äußerster Sorgfalt gefertigten Waffen; dann wieder eine Amazone oder die Wildheit des barhäuptigen Turnus.[94] Auch malt er Schlachten und Niederlagen, den Tod und das Schicksal berühmter Männer, Beutestücke und Trophäen. Kurz, lest den ganzen *Vergilius*: was anderes werdet Ihr darin entdecken, als die Kunst eines *Michel Angelo?*

Lucan füllt hundert Blätter mit der Schilderung einer Zaubrerin und dem Anbrechen einer herrlichen Schlacht. Der ganze Ovid ist ein einziges Gemälde. *Statius* malt den Pallast des Schlafgottes und die Mauern Thebens; auch der Dichter *Lukrez* malt; desgleichen *Tibull*, *Catull* und *Properz*. Der eine zeichnet einen Quell, von Wald umgeben, mit dem Hirtengotte Pan, der inmitten seiner Herde die Flöte bläst; ein anderer einen Hain mit Nymphen darinnen, die sich im Reigen schwingen; ein dritter den Bacchus, wie er, des Weines voll, von Bacchantinnen umspielt wird, und Silen, den Alten, der eben im Begriff **f. 122 v.** ist, von der | Eselin, die er reitet, herabzufallen und gerade noch von einem kräftigen Satyrn gestützt wird, der einen vollen Weinschlauch auf dem Rücken trägt! Und wie machen es die lyrischen Dichter? Wie macht es *Martial* in seinen Epigrammen? Wie die Tragiker und die Komiker? Sie alle malen kunstgemäß. Und das ist nicht etwa eine von mir persönlich aufgestellte Behauptung; sie selber gestehen es ein und nennen die Malerei eine stumme Poesie.«[95]

Hier machte ich die Bemerkung:

— »Wenn die Dichter die Malerkunst eine stumme Poesie genannt haben, *Messer Lattanzio*, so geschah es, weil sie wenig von Malerei verstanden; denn hätten sie erkannt, wie viel deutlicher diese redet und erklärt als ihre Schwester, so würden sie nichts derartiges ausgesprochen haben. Denn ich möchte eher behaupten, dass die Poesie die stummere Kunst ist.«

Worauf die Frau *Marchesa* mich fragte:

»Wie wollt Ihr das, was Ihr eben behauptet habt, beweisen,

fareis bom, que a pintura não seja muda, e que o seja a poesia? Ora vejamos (pois em nenhuma outra practica mais digna se podia aproveitar este dia) o que nisso sustentaes, pois tarde se f. 123 poderá ajuntar esta companhia, | que aqui stá, em outra parte.«

— »Como quer Vossa Excellencia, respondi, que ouse eu logo a o poder acupar com meu pouco saber, mórmente sendo descipulo d'uma muda senhora e sem lingoa, — quanto mais que se vai já fazendo tarde, se a luz d'estas vidraças não engana? Nem como me manda louvar uma minha namorada perante seu proprio marido, entre tão honrada côrte de quem conhece o seu merecimento? Que se aqui stevessem alguns duros contrarios, podéra fazêllo, inda que nisto erro; que menos era muito vencer aquelles taes emigos, que contentar a estes amigos. Mas se tanto desejo tem Vossa Excellencia valerosa de me ver não saber fallar, fallarei, não como emigo da poesia, (á qual eu sou muito obrigado e devo muito na virtude da minha profissão, ou da perfeição que eu desejei de ser minha), mas por defender essoutra senhora, que é inda mais minha, só pola qual eu inda folgo com a vida, e pola qual eu confesso que tenho voz e fallo, sendo ella muda, f. 123 v. só de um dia acertar de lhe vêr mover | os olhos. E quando ella ensina a fallar com os olhos, que fará se lhe vira mover os sabios beiços?

Já os bons poetas (como dixe o Senhor *Lactancio*) com palavras não fazem mais que aquillo que os inda meãos pintores fazem com as obras; que aquelles contam o que estes exprimem e declaram. Elles com fastidiosos sentidos não sempre os ouvidos acupam, e estes os olhos satisfazem, e como com algum fermoso espectaculo tem como presos e embelesados todos os homens. E os bons poetas a cousa por que se mais cansam e que têm por mór fineza é com palavras (porventura demasiadas e longas) vos mostrar como pintada uma tormenta do mar, ou um incendio de uma cidade, que se elles podessem, antes o pintariam; a qual

Spanier? Und wie könnt Ihr darlegen, dass nicht die Malerei, wohl aber die Poesie stumm ist? Wohlan! macht uns klar, welches Eure Auffassung ist, denn mit nichts Besserem und Würdigerem könnten wir diesen Tag ausfüllen; und nicht so leicht möchte diese Gesellschaft sich | hier oder anderwärts wieder zusammenfinden.« f. 123

— »So wollt Ihr also, hohe Herrin« — antwortete ich — »dass ich den Tag mit meinem geringen Wissen ausfülle, — ich, der ich doch der Diener einer stummen und sprachlosen Kunst bin? Und das, obwohl es Abend zu werden beginnt, wenn das durch die Scheiben fallende Licht mich nicht täuscht? Und soll ich meine Geliebte in Gegenwart ihres eigenen Gatten loben, vor einer so erlauchten Versammlung, die ihre Vorzüge kennt? Wohl vermöchte ich es, wenn hier vor mir ihre Feinde und Gegner ständen; doch nein, auch darin irre ich mich; denn leichter würde es sein, Widersacher zu besiegen, als Freunde, wie diese hier, zufrieden zu stellen. Wenn Eure Excellenz aber, erlauchte Frau, durchaus mit ansehen möchte, wie ich nicht zu sprechen weiß, so will ich reden, nicht als Feind der Dichtkunst, der ich sehr ergeben bin, denn ich verdanke ihr vieles für meinen Beruf, noch als Missachter ihrer Vorzüge, deren ich gern theilhaftig wäre, sondern einzig, um jene andere Herrin zu vertheidigen, der ich noch mehr ergeben bin, denn sie allein gibt mir Freude am Leben; sie allein — ich bekenne es — hat mir Stimme und Sprache verliehen, trotz ihrer Stummheit, bloß dadurch, dass sie mir ein einziges huldvolles | Augenwinken geschenkt hat. Wie anders aber wäre es, hätte ich sie ihre weisen Lippen bewegen sehen, da sie schon mit einem bloßen Augenwinken zu sprechen lehrt! f. 123 v.

Die guten Dichter vollbringen, wie *Messer Lattanzio* schon gesagt hat, mit Worten nicht mehr als mittelmäßige Maler kraft ihrer Bilder; denn jene erzählen und berichten, was diese darstellen und klarlegen. Jene befriedigen die Ohren nicht immer mit ihren manchmal leeren Worten, während diese die Augen sättigen und alle Menschen durch den schönen Anblick gleichsam gefangen nehmen und bezaubern. Wonach die Dichter trachten und was sie für die größte Kunst halten, ist, mit Worten (und oft mit viel zu vielen und viel zu langen Worten) einen Meeressturm oder den Brand einer Stadt auszumalen, den sie viel lieber

tormenta quando acabaes com trabalho de lêr, já vos o começo esquece, e sómente tendes presente o curto verso em que levaes os olhos. E o que vos isto melhor mostrar, este é o melhor poeta.

Ora quanto mais diz a pintura, que juntamente vos mostra aquella tormenta cos trovões, raios, ondas e rottas, naos e penedos, f. 124 e vedes |

Omniaque viris ostentant praesentem mortem,

E n'um mesmo logar:

Extemplo Aeneas . . . tendens ad sidera palmas

e:

Tres Eurus abreptas in saxa latentia torquet
Emissamque hyemem sensit Neptunus et imis . . .

E assim mesmo mostra mui presente e vesivelmente todo aquelle incendio d'aquella cidade, em todas as suas partes, representado e visto tão igualmente como se fosse mui vero: d'uma banda os que fogem polas ruas e praças; da outra os que lançam dos muros e torres; d'outra parte os templos meios derribados e o resplandor da flama sobre os rios; as praias sigeas alumiadas; Pantho como foge com os idolos manquejando, trazendo pola mão seu neto; o cavallo troiano como pare os armados no meo de uma gram praça; acolá Neptuno, mui assanhado, como derruba os muros; Pirro como degolla a Priamo; Eneas com seu pai ás costas, e Ascanio e Creusa que o segue polo escuro da noite, muito cheos de pavor; e tudo isto assi presente, e assi junto e natural, que muitas vezes sois movido a cuidar que não estaes f. 124 v. ali seguro, e folgaes | de saber como aquillo são colores e que não podem danar nem fazer mal.

Não vos mostra isto espargido em palavras, que só aquella regra que tendes diante vos lembra, esquecendo-vos já o passado,

wirklich als Bild malen möchten, wenn sie es nur könnten. Habt Ihr aber einen solchen Sturm mit Mühe bis zu Ende gelesen, so habt Ihr bereits den Anfang vergessen und nur den letzten Vers gegenwärtig, auf dem Eure Augen noch haften. Wer aber eine solche Schilderung am besten auszuführen versteht, der ist der beste Dichter.

Wie viel beredter aber ist die Malerei, die zu gleicher Zeit den ganzen Sturm mit Donner, Blitz, Wogengebrause, sowie untergehende Schiffe, Felsen und Fahrzeuge zeigt, so dass Ihr seht, wie | f. 124

Ringsum den schiffenden Männern verkündet der nahende Tod sich![96]

Und gleichzeitig:

. . . Aeneas gelöst vom Froste die Glieder . . .
Wie er seufzt und beide Hände zum Himmel ausstrecket[97]

und ferner wie:

Drei von den Schiffen schleudert der Süd auf verborgene Klippen.[98]
Aber inzwischen merket Neptun, wie mit grossem Getöse
Woget das Meer, und der Sturm sich entfesselt . . .[99]

Auch führt sie den Brand der Stadt mit allen seinen Schrecknissen unmittelbar und deutlich vor Augen, so natürlich und anschaulich, als wäre es Wirklichkeit. Auf der einen Seite sich Flüchtende, auf Straßen und Plätzen; auf der entgegengesetzten die, welche von Mauern und Thürmen herabstürzen; hier halb zerstörte Tempel und der Wiederschein der Flammen im Wasser; die vom Feuerbrand erhellten Flussufer und das sigäische Gestade; Panthus, wie er hinkend sich mit seinen Götterbildern flüchtet, an der Hand den Enkel mit sich schleifend; das trojanische Pferd, aus dessen Innerem die bewaffneten Männer auf dem weiten Platze hervorsteigen; Neptun, wie er voller Wuth die Mauern zu Boden wirft; Pyrrhus, wie er den greisen Priamus enthauptet; Aeneas mit dem alten Vater auf dem Rücken, und hinter ihm Askanius und Kreusa, die ihm furchtsam und schreckhaft im Dunkel der Nacht folgen; und das alles so dicht bei einander und so natürlich, dass Ihr oft vermeinen könntet, selber nicht in Sicherheit zu sein und Euch freut, | dass es nur Farben sind, die kein Unheil anrichten und nicht schaden können.[100] f. 124 v.

Sie zeigt Euch das aber nicht in Worten aufgelöst, so dass Ihr Euch nur derjenigen Zeile erinnert, die Ihr zuletzt

e não sabendo o por vir (o qual verso não mais que as orelhas d'um grammatico difficultosamente entendem); mas vesivelmente gostam os olhos d'aquelle spectaculo como sendo verdadeiro, e os ouvidos parece que ouvem os proprios gritos e clamores das pintadas feguras. Parece-vos que cheiraes o fumo, que fugis da flama, que temeis as ruinas dos edeficios; estaes para dar a mão aos que caem, staes para defender aos que pelejam com muitos; para fugir com os que fogem, e para star firme com os esforçados.

E não sómente o discreto é satisfeito, mas o simples, o vilão, a velha; não inda estes,mas o strangeiro Sarmata e o Indio, e o Persiano (que nunca entenderam os versos de Vergilio, nem de Homero, que lhe são mudos) se deleita e entenderá aquella obra com grande gosto e pronteza; e até aquelle barbaro deixa então **f. 125.** de ser barbaro, e | entende, por virtude da eloquente pintura, o que lhe nenhuma outra poesia nem numeros de pés podia ensinar.

E diz o Decreto de Pintura: *in ipsa legunt qui literas nesciunt* e adiante diz: *pro lectione pictura est.*

Querendo Cebete Thebano screver um seu conceito para doutrina da vida humana o fingiu e pintou em um retavolo, por assi lhe parecer que melhor o expremeria, e que seria mais nobre e de melhor vontade entendido dos homens; mas mais desejou elle então saber pintar para fallar, que screver.

Porém se inda por cima d'isto affirmar a poesia que uma Venus pintada aos pés de Jupiter que não falla, nem assi mesmo Turno pintado, mostrando o seu valor diante d'el-rei Latino, nem inda esta razão poderá emmudecer a douta Pintura a que não falle, e que não mostre assi como em todas as cousas, assi nesta ser primeira, ou sequer companheira da senhora poesia. Porque o grande pintor pintará Venus aos pés de Jupiter chorosa, com todas estas vantagens que o poeta não fará: a primeira que elle

gelesen habt, das Vorhergegangene aber vergesst und das Nachfolgende noch nicht kennt, — welche Zeile noch dazu nur die Ohren eines Grammatikers und diese selbst nur mit Mühe aufzufassen vermögen — während die Augen hingegen, mit eins, wohlgefällig auf einem Bilde jenes Schauspiel betrachten, in welchem sie die Wirklichkeit wiedererkennen. Ja, selbst die Ohren vermeinen das Angstgeschrei und Stimmengewirr der gemalten Figuren zu vernehmen. Man glaubt den Rauch zu riechen, selber auf der Flucht vor den Flammen zu sein, vor dem Einsturz der Gebäude zu zittern. Ihr streckt die Hände aus, den Fallenden zu retten; Ihr wollt denen helfen, die sich gegen viele zu vertheidigen haben; Ihr flieht mit den Fliehenden; Ihr haltet Stand mit den Beherzten.

Auch wird nicht nur der Gebildete zufriedengestellt, sondern selbst der Einfältige, der Bauer, das alte Weib; und nicht diese allein: sogar der Fremde, er sei Sarmat, Inder oder Perser, der niemals die für ihn stummen Verse des Vergil und Homer verstanden hat, ergötzt sich am Bilde und wird es rasch und voller Freude erfassen, so dass somit der Barbar aufhört ein Barbar zu sein, und | Dank der redegewaltigen Malerei, vernimmt, was f. 125 kein Gedicht in keinem Versmaß ihn lehren kann.

Das Decret über die Malerei lautet nämlich: aus Bildern mögen die lesen, welche Buchstaben nicht kennen; und abermals: an Buches Stelle tritt das Bild.[101]

Als der Thebaner Cebes einen Gedanken als Richtschnur für das menschliche Leben niederschreiben wollte, malte er denselben, nachdem er ihm in seinem Geiste Gestalt gegeben hatte, als Bild, weil es ihm schien, dass er ihn auf diese Art besser ausdrücken und ihm so eine edlere und für die Menschen besser verständliche Fassung geben könnte. Um zu sprechen, zog er also damals dem Schreiben das Malen vor.[102]

Wenn aber trotzdem die Dichtkunst immer noch behaupten sollte, dass eine gemalte Venus zu Füßen Jupiters nicht redet, noch auch Turnus, der vor dem Könige Latinus Proben seiner Tapferkeit ablegt, so wird dennoch die erlauchte Malerei durch dergleichen nicht dazu gebracht werden, dass sie verstummend nicht redete, und es unterließe zu zeigen, dass ihr hierin, wie in allen übrigen Dingen, der erste Rang gebürt oder zum mindesten ein dem Range der Dichtkunst gleichstehender. Denn ein großer

pinta o céo onde isto se finge, e a pessoa e vestido e auto ou movimento de Jupiter e da sua aguia com o fulme; e pintará f. 125 v. inteiramente | a perluxa fermosura de Venus, e o vestido da leve roupa com todo seu mais piadoso movimento, tão elegante e leve e com tanto primor que, inda que pola bocca não falle, que pareça nos olhos, nas mãos e na bocca que verdadeiramente falla (nem assi mesmo quando um rouco mestre lê as palavras e ditos de Venus, nem por isso ouvis a branda e suave falla de Venus) e que pareça que está dizendo todas aquellas piedades e queixumes que d'ella escreve Vergilio Maro.

E assi fará em obra até el-rei Latino mais copiosamente, e claro o concilio dos Laurentes, uns com vultos conturbados e os outros mais constantes e quedos, differentes nos vestidos, differentes nos aspeitos e filosomias e nas idades, e nos movimentos differentes, o que o poeta não póde fazer, sem demasiada pluridade e confusão. E emfim não-n'o fará. E d'isto fará o pintor, para ser visto com mór gosto e que muito commova a pessoa. E assi mesmo porá diante dos olhos a brava imagem de Turno, tão jactante e irosa contra o covardo Drance, que f. 126. parece que o temeis, e que está elle mesmo | dizendo:

Larga quidem semper, Drance, tibi copia fandi.

Onde eu com meu pouco engenho, como descipulo d'uma mestra sem lingoa, tenho inda por mór a potencia da pintura que da poesia em causar móres effeitos, e ter muito mór força e vehemencia, assi para commover o spirito e a alma, a alegria e riso, como a tristeza e lagrimas, com mais efficaz eloquencia. Porém seja juiz d'esta causa a musa Calliope, que eu me terei por contente do seu julgar.«

E como isto dixe, callei-me. Porém a senhora *Marquesa* me favoreceo, assi me enganando:

— »Vós, *M. Francisco*, o tendes feito tão bem por vossa namorada, a Pintura, que, se *mestre Micael* não mostra outro

Maler, der eine solche wehklagende Venus vor Jovis Throne malt, wird große Vortheile vor dem Dichter voraus haben. Er malt den Himmel, wo die Handlung vor sich geht, die Gestalt, die Gewandung, die Haltung, die Gesten Jupiters, sowie seinen Adler mit den Donnerkeulen. Auch wird er die | verführerische Schönheit der Venus zeigen, ihre leichte Bekleidung, ihre bittende Geberde, mit solcher Zartheit, Leichtigkeit und Kunst, dass, wenn auch keine Worte aus ihrem Munde kommen, sie doch mit den Augen, mit den Händen, mit dem Munde zu sprechen und alle jene mitleiderweckenden Klagen auszusprechen scheint, die Vergilius uns überliefert hat — besser, als wenn ein heiserer Magister uns die Worte der Venus vorträgt, wobei wir ihre weiche, süße Rede doch nicht zu hören bekommen.[103] **f. 125 v.**

In gleicher Weise wird er den König Latinus besser darstellen, und die herrliche Versammlung der Laurenter, die einen mit verstörten Mienen, die anderen ruhiger und gleichmüthiger, verschieden in der Tracht, verschieden im Ausdruck ihrer Gesichter, verschieden an Alter und in ihren Bewegungen, was der Dichter nicht vermag, ohne übermäßige Breite und Unklarheit. Kurz, was dieser nicht leistet, wird jener Maler vermögen und mehr Freude erwecken und einen größeren Eindruck auf uns erzielen. Desgleichen wird er uns das Bild des wilden Turnus vor Augen stellen, wie er gegen den feigen Draucus so stolz und zornig anstürmt, dass man ihn zu fürchten und die Worte zu hören vermeint: | **f. 126.**

Reichlich zwar fließet, o Draucus, Dir stets der Beredsamkeit Ader.[104]

Deshalb halte ich, als Schüler einer stummen Meisterin, in meinem armen Verstande die Macht der Malerei in der Hervorbringung starker Wirkungen, der Erregung des Geistes und des Gemüthes zu Freude und Lachen wie zu Trauer und Thränen für stärker als die der Poesie, und ihre Beredsamkeit für eindringlicher. Doch möge in dieser Sache die Muse Kalliope Richterin sein. Ich werde mich mit ihrem Ausspruche bescheiden.«

Nachdem ich solches gesagt hatte, schwieg ich. Die *Marchesa* aber entschied zu meinen Gunsten, indem sie mir also schmeichelte:

— »Ihr, *Messer Francisco*, habt Eure Geliebte, die Malerei, so tapfer vertheidigt, dass, wenn Meister *Michel Angelo* nicht ebenso vollgiltige Beweise von seiner Liebe zu ihr gibt, wir sie

tamanho sinal de amor por ella, por ventura faremos com ella que faça d'elle divorcio e se vá comvosco a Portugal.«

E sorrindo-se *Micael*, dixe:

— »Porque elle sabe, senhora, que o eu já tenho feito, e lh'a tenho toda largado já a elle, por me não achar com as forças que pedem tamanhos amores, tem elle dito o que tem dito, como

f. 126 v. de | cousa sua.«

— »Confesso, dixe eu, senhora, que m'a tem largado, mas ella não se quer ir comigo, de maneira que lhe torna a ficar em casa; nem eu, inda que tanto valesse, não a quereria vêr em minha patria inda agora, porque, como poucos a lá sabem stimar, e o meu serenissimo rei, se não é num tempo muito desocupado, tambem não a favoreceria, principalmente havendo alguma inquietação de guerra, onde ella não serve; e enfadar-se-hia, e porventura se iria um dia de enfadada lançar no mar oceano, que é lá perto, e far-me-hia muitas vezes cantar aquelle verso de:

Audieras: et fama fuit; sed opera tantum
Nostra valent, Lycida, tela inter martia quantum
Chaonias dicunt aquila veniente columbas.

Se ella servisse em o tempo da guerra, logo a eu desejaria.«

— »Já vos entendo, dixe a senhora *Marquesa*, mas porque por hoje está bem passado o dia, fique a vossa tenção para estoutro domingo.«

E como isto dixe, ergueo-se, e nós todos com ella, e fomo'-nos.

vielleicht dazu veranlassen werden, sich von ihm zu scheiden, und mit Euch auf und davon nach Portugal zu gehen.«

Worauf *Michel Angelo* lächelnd entgegnete:

— »Er weiß es, Herrin, dass solches bereits geschehen ist, und dass ich sie ihm gänzlich abgetreten habe, weil ich nicht Kraft genug besitze, um eine solche Liebschaft aufrechtzuerhalten; und eben deshalb hat er in dem, was er uns vorgetragen hat, von ihr gesprochen, als gehöre | sie ihm.« **f. 126 v.**

— »Zugegeben, hohe Herrin,« — fügte ich hinzu, — »dass er sie mir freigegeben hat! Sie aber will nicht mit mir gehen, so dass sie schließlich doch in seinem Hause verbleibt. Auch möchte ich, selbst wenn ich dessen wert wäre, sie noch nicht in meinem Vaterlande sehen; denn da wenige sie dort zu schätzen wissen und selbst mein erlauchter Herr und König sich ihr nur in seltenen unbeschäftigten Stunden widmen kann, würde sie selbst in ihm nur einen unzulänglichen Gönner finden, besonders in Kriegszeiten, wo sie nicht viel nützen kann. Sie aber möchte vielleicht ergrimmen und sich eines Tages zornig in den Ocean stürzen, den wir dort so nahe haben. Ich aber würde oftmals jene Verse singen:

Ja, ganz recht! so gieng das Gerücht! Doch unser Gesang gilt,
Lycidas, ebensoviel im Waffengetümmel des Krieges
Als von Dodona die Tauben, wie's heißt, vor dem nahenden Adler.[105]

Könnte sie in Kriegszeiten Dienste leisten, gleich würde ich sie mit mir nehmen.«

— »Ich verstehe« sagte hier die *Marchesa;* »da jedoch der Tag heute schon hinreichend ausgenützt ist, wollen wir Euer Vorhaben auf den kommenden Sonntag verschieben.«

Und mit diesen Worten stand sie auf; wir alle aber machten uns mit ihr auf den Heimweg.

f. 127. ## | Terceiro Dialogo.

Não sómente ao outro domingo seguinte não nos pudemos ajuntar com a senhora *Marquesa* e com *M. Angelo,* mas inda ao outro, d'ali a oito dias, fomos quasi empedidos e nos não queriamos congregar. E isto porque em aquelles dias fazia-se na cidade de Roma a festa dos doze carros triumphaes no campo Nagão, ao modo antigo, saindo do Capitolio com tanta manificencia e anteguidade, que parecia a homem que se via no antigo tempo dos emperadores e triumpho dos Romanos. E fazia-se então aquella festa no casamento do senhor Ottavio, filho de Pedro Luis e neto do Papa e senhor nosso Paulo III., com a senhora Margarida, filha do emperador, adoutiva; a qual fôra, pouco tempo havia, mulher de Alexandre de Medices, duque de Florença, o que mataram tão mal morto á traição, em Florença. |

f. 127 v.

E agora, sendo ella viuva e muito moça e fermosa, casou-a Sua Santidade e Sua Magestade com o senhor Ottavio, muito moço e muito gentil homem, por onde toda a cidade e a côrte os festejaram quanto podiam, ora de noite com serões e banquetes e com arder toda Roma em fogos e lumenarias (e sobretudo o castello de Santo Angel), ora todos os dias fazendo algumas festas e gastos. Assi como foi a festa do monte Trestacho *(sic)*, com os seus vinte touros em vinte carretas atados, mudados em publico spectaculo na praça de São Pedro; e como foi o paleo que correram os bufaros e os cavallos por toda a via de Nossa Senhora Transpontina, até á praça do mesmo paço.

E assi estas festas que digo, dos doze triumphaes carros dourados, e inventados de muitas feguras de vulto, e devisas muito illustres, onde iam os Romanos e os cabeças das regiões

| Drittes Gespräch.[106]

f. 127.

Am nächsten Sonntag konnte unsere Zusammenkunft mit der *Marchesa* und *Michel Angelo* nicht stattfinden; und auch am darauffolgenden wären wir fast daran verhindert worden, uns zu treffen, und zwar weil in jenen Tagen zu Rom das Fest der zwölf Triumphwagen nach antiker Weise auf der Piazza Navona stattfand, wobei ein Festzug von solcher Pracht im alterthümlichen Stile vom Capitol herniederstieg, dass man sich in die römische Kaiserzeit unter Imperatoren und Triumphatoren versetzt glaubte. Man feierte nämlich die Vermählung des Herrn Ottavio (der ein Sohn des Pier Luigi[107] und Enkel des Papstes unseres Herrn Paul III. war) mit Frau Margarete, der Adoptivtochter des Kaisers. Diese war während kurzer Zeit die Gemahlin des Alessandro de' Medici gewesen, jenes Herzogs von Florenz, welchem Verräther einen so schlimmen Tod bereitet hatten. |

f. 127 v.

Nun aber vermählten Seine Heiligkeit und Seine Majestät die schöne und sehr jugendliche Witwe mit Ottavio,[108] der selber sehr jung und von sehr vornehmer Erscheinung war, weshalb die Stadt und der Hof das Ereignis so festlich wie möglich begiengen, bei Nacht mit Tanzfesten und Banketten, glänzendem Feuerwerk und Illumination ganz Roms, besonders aber der Engelsburg,[109] und bei Tage durch prunkende Aufzüge und Lustbarkeiten. So das Fest auf dem Monte Testaccio,[110] wobei zwanzig Stiere, an Wagen festgebunden, nach dem Platze vor der Sanct-Peterskirche unter allgemeinem Jubel gejagt wurden.[111] So auch der Wettlauf zwischen Büffeln und Pferden auf der Via di Sta. Maria Trastevere bis zu dem Palastplatze.[112]

Und so auch das Fest, auf das ich soeben Bezug nahm, wobei auf zwölf vergoldeten und mit vielen lebensgroßen Figuren und zahlreichen Devisen geschmückten Triumphwagen adelige Römer

de Roma, vestidos á antigua, com toda a ambição e ufania que
f. 128. se podia sperar, e com cem filhos de cidadãos vestidos, | em cavallos, tão bravamente e tão rasgados naquella galantaria da pintada antiguidade, que bem baixos ficavam ante elles os saios de velludo e as plumas, e infenidade das novas gentilezas e trajos, de que Italia eicede a todas as outras provincias da Europa.

Mas como eu vi descer esta nobre phalange e companhia do Capitolio com muita infantaria, e considerei toda a invenção dos carros e dos edis, vestidos á antiga, e vi passar o senhor Julião Cesarino com o estandarte da cidade de Roma, num cavallo acobertado, coberto de armas brancas e brocado preto, virei logo o meu rocim lá para contra Monte Cavallo, e assi me fui passeando caminho das Thermas, cuidando muitas cousas do tempo passado, em que me então mais via que no presente.

Então mandei eu ao meu moço que não deixasse de chegar a São Silvestre, e saber se por ventura estava lá a senhora
f. 128 v. *Marquesa*, | ou o senhor *M. Angelo*. Não tardou muito o moço, dizendo-me que todavia o senhor *M. Angelo* e o senhor *Lactancio* e frate *Ambrosio* estavam todos juntos na sua cella, que era mesmo em S. Silvestre, mas que não se tratava da senhora *Marquesa* cousa alguma. Eu comtudo não deixei de me ir contra S. Silvestre, mas é verdade que eu determinava de passar adiante e ir-me na volta da cidade, quando vejo vir foão *Çapata* um grande servidor da senhora *Marquesa* e pessoa mui honrada e meu amigo. Achando-nos eu a cavallo e elle a pé, foi-me forçado descer-me; e dizendo-me elle que vinha por parte da senhora *Marquesa*, entrámos em S. Silvestre. Nós que entravamos, eis que os senhores *M. Angelo* e *M. Lactancio*, vém-se para fóra, caminho do giardim ou quintal, para entre as arvores e eras e agoa que corria passarem a sesta.

f. 129. | — »Oh! boa seja a vossa vinda (dixe o senhor *Lactancio*) de ambos e dous! porque não podérais vir a melhor tempo que este; e fostes para muito em serdes dos que agora sabem fugir da confusão da cidade, e acolher-se a esta enseada e porto.«

und die höchsten Beamten der Stadttheile Roms in antiker Tracht so stolz und vornehm zu schauen waren, wie man erwarten durfte;[113] und daneben hundert Bürgersöhne | zu Ross, so prächtig und glanzvoll im Schmuck ihrer altrömischen Costüme, dass, mit denselben verglichen, die sammtenen Gewänder und Federbüsche und der ganze Reichthum an neumodischen Kleidern, mit denen Italien alle anderen Staaten Europas übertrifft, wie nichts aussahen. f. 128.

Als ich nun diese edle Phalanx und den glänzenden Festzug mit allen den vielen Darstellern zu Fuß vom Capitol herabkommen gesehen, die Ausstattung der Wagen, sowie die Aedilen in ihren antiken Gewandungen und dazu noch Giuliano Cesarino bewundernd, wie er sich mit dem Banner der Stadt auf schabrackenbedecktem Rosse, in funkelnder Rüstung und angethan mit schwarzem Brocat vorwärts bewegte,[114] wendete ich rasch mein Pferd und ritt nach dem Monte Cavallo zu, den Weg nach den Thermen entlang, indem ich an viele Dinge aus der Vergangenheit dachte, in die ich mich so lebendig versetzt sah, dass ich der Gegenwart fast vergaß.

Meinem Diener aber befahl ich, sich alsbald nach S. Silvestro zu begeben, um zu erfahren, ob etwa die *Marchesa* | oder Meister *Michel Angelo* dort wäre. Er zögerte nicht lange mit der Botschaft, dass zwar *Michel Angelo* und *Messer Lattanzio*, sowie *Bruder Ambrosius* sich in S. Silvestro beisammen in der Zelle dieses letzteren befänden, dass aber von der *Marchesa* nichts zu sehen sei. Trotzdem unterließ ich es nicht, den Weg dorthin fortzusetzen, mit der stillen Absicht freilich, meinen Ritt nach der Stadt zurück daran vorbei einzuschlagen, als ich einen gewissen *Çapata*, meinen Freund und einen ergebenen Verehrer und Diener der *Marchesa*, auf mich zukommen sah. Da ich zu Pferde war, er aber zu Fuße, stieg ich natürlich ab; und als ich hörte, er sei Überbringer einer Botschaft der *Marchesa*, trat ich mit ihm in S. Silvestro ein. In demselben Augenblicke lenkten *Michel Angelo* und *Messer Lattanzio* ihre Schritte nach dem Garten, um unter den Bäumen und Epheugeschlinge am Wasser den Nachmittag zu verbringen. f. 128 v.

| — »Oh! seid alle beide herzlich willkommen!« — sprach *Messer Lattanzio* — »Ihr hättet nicht gelegener kommen können, und es ist Euch hoch anzurechnen, dass Ihr dem Gewirr der Stadt entflohen seid und in diesem stillen Hafen Zuflucht gesucht habt.« f. 129.

— »Stá muito bem! (dixemos nós) mas parece-nos que inda nos este afago não consola, nem basta de tamanha perda como é não termos aqui quanto nos falta.«

— »Dizê-lo pola senhora *Marquesa*,[1]) dixe o senhor *Micael*, e tendes tanta razão nisso que, a vós não virdes a este tempo, por ventura me começava a ir indo.«

Assi fallando nos fomos assentar num poial, que stava no giardim ao pé de uns loureiros, em que todos cabiamos, e tinhamos muito bom assento, encostados nas eras verdes, de que stava tecida a parede; e d'ali viamos nós uma boa parte da cidade, muito graciosa e cheia de magestade antigua.

f. 129 v. | — »Não percamos tudo, dixe o senhor foão *Çapata* (despois que desculpou a senhora *Marquesa*), e tiremos algum proveito de tão boa côrte, como aqui stá, e continuem Vossas Senhorias em tão nobre pratica como foi alguns dias passados, sobre a nobilissima arte da pintura, posto que a senhora *Marquesa*, a grande dificuldade, me deu commissão para isso, porque quisera ella ser presente. Porém saibam que a isso me mandou cá para lhe levar tudo na memoria guardado, e contar-lhe tudo o que se tratasse, sem lhe perder um só ponto. E portanto sereis obrigados, Senhores, eu a ouvir e a callarme no que não entendo, e vós a dar-me que aprender e que ouvir.«

— »Mas já o senhor *Micael* (respondi eu) stá obrigado a desempenhar a tenção da senhora *Marquesa* quando me entendeo na pratica passada, e quasi prometeo de se me mostrar, se de f. 130. todo era inutil a proveitosa pintura em | o tempo de guerra, porque me lembra que Sua Excellencia intimou estoutro domingo passado para isso, em o qual nos não ajuntámos.«

Riu-se aqui *M. Angelo* e ajuntou:

— »Assi que quereis, *M. Francisco*, que tenha tanto vigor a senhora *Marquesa*, stando ausente, como presente? Ora pois que tendes tanta fé nella, não quero que por mi a percaes.« —

---

[1]) Die Vorlage bietet dizelo. Dass man dizê für dizei zu verstehen hat, ergibt sich aus dem Zusammenhange. Die spanische Bearbeitung weicht hier ein wenig ab. Sie bietet diziendolo por la Marquesa in Parenthese, als

— »Das klingt bestechend!« — erwiderten wir — »doch kann uns diese Eure Schmeichelei nicht über den großen Verlust trösten, den wir empfinden, weil uns fehlt, was uns fehlt.«

— »Ihr denkt an die *Marchesa*« — sagte *Michel Angelo* — »und Ihr habt so recht daran, dass, wäret Ihr nicht gerade jetzt gekommen, ich mich auf den Rückweg gemacht hätte.«

Während wir so sprachen, setzten wir uns auf eine Steinbank im Garten neben Lorbeergebüschen, auf der wir alle Platz und noch dazu einen angenehmen Platz hatten, denn wir lehnten uns gegen eine mit frischem Epheu bekleidete Mauer und konnten ein gut Theil der Stadt überblicken,[115] die anmuthig und doch majestätisch mit ihren Denkmälern des Alterthums vor uns lag. | **f. 129. v.**

— »Geben wir nicht alles verloren« — sagte jener *Çapata*, nachdem er die *Marchesa* entschuldigt hatte — »besser ist es, wir nutzen dies Zusammensein, wie es nun einmal ist, indem wir die treffliche, vor einigen Tagen begonnene Unterredung über die edle Malkunst fortsetzen; denn so hat es mir noch in aller Eile die *Marchesa* aufgetragen, die ungern fehlt und mit Freuden zugegen sein würde. Vernehmt es, dass sie mich dazu hergesandt hat, damit ich alles im Gedächtnis festhalte und ihr hernach berichte, worüber verhandelt wird, ohne ein Wörtchen auszulassen. Deshalb ist es Eure Pflicht, Ihr Herren, mir etwas zu hören und zu lernen zu geben, während es meine Rolle ist, zu lauschen und zu schweigen bei dem, was ich nicht verstehe.«

»Eigentlich ist Meister *Michael*« — begann ich — »schon von vornherein verpflichtet, dem Wunsche der *Marchesa* nachzukommen, den sie, den Sinn meiner Rede durchschauend, bei unserem letzten Gespräch zu erkennen gab, denn sie hat fast versprochen, dass mir dargelegt werden würde, ob die so nützliche Malerei | in Kriegszeiten ganz unnütz ist. Ich erinnere mich, **f. 130.** dass die hohe Frau den vergangenen Sonntag, an dem wir nicht zusammengekommen sind, dazu bestimmt hatte.«[116]

Hier lachte *Michel Angelo* und erwiderte:

— »So wollt Ihr also, *Messer Francisco*, dass die *Marchesa*, selbst abwesend, ebenso vielen Einfluss ausübe, wie wenn sie gegenwärtig ist? Nun, da Ihr solchen Glauben in sie setzt, will ich nicht, dass Ihr ihn durch meine Schuld verlieret.«

Erklärung zur voranstehenden Äußerung Hollanda's und Çapata's. Michel Angelo's Rede beginnt dementsprechend: Y t e n e i s t a n t a r a z o n e n e s s o.

Todos dixeram que seria bem, e naquella hora começou *M. Angelo* a dizer:

— »E que cousa ha mais proveitosa nos negocios e empresas da guerra que a pintura, nem que mais sirva nas oppressões dos cercos e rebates, que a pintura? Não sabeis vós que quando o papa Clemente e os Spanhoes sobre Florença tiveram o assedio, que só pola obra e vertude do pintor *M. Angelo* foram os cercados (por não dizer livre a cidade) bom pedaço defendidos: e os capitães e os soldados de fóra bom pedaço espantados e oppressados e mortos com as defesas e propunhaculos que eu fiz sobre as | torres, forrando-as em uma noute por fóra de saccas de lã, e outras, vazando-as da terra e enchendo-as de fina polvora, com que um pouco queimei o sangue aos Castelhanos que polo ar mandei espedaçados em peças? Assi que a gram pintura não sómente a tenho eu por proveitosa, mas é na guerra grandemente necessaria: pera as machinas e instrumentos bellicos, e para as catapultas, arietes, vineas, testudines e torres ferradas e pontes, e (pois o malvado e ferreo tempo se já d'estas armas de todo não serve, e as engeitam) as bombardas; para a feição das bombardas, trabuccos, canhões reforçados e arcabuzes; e mórmente para a fórma e proporções de todas as fortalezas e rocas, bastiões, baluartes, fossados, minas, contraminas, trincheiras, bombardeiras, casasmattas; para os repairos e cavalleiros, revelinos, gabiões, merlos, ameas; para o inventar das pontes e scadas; para o sitiar dos campos; para a ordem das fileiras, medida dos esquadrões; para estranhesa e desenho das armas, para as ensenhas das bandeiras e standartes, para as divisas dos escudos e cimeiras; e tambem para as | novas armas, brasões e timbres que no campo dão aos que fazem as proezas; para a pintura das cobertas (digo, dando aos outros menores pintores a invenção como hão de ser pintadas, posto que aos principes valerosos podem pintar as cubertas dos cavallos e as rodellas e até as tendas, os excellentes pintores); para a razão do repartir e eleger tudo, para a descrição e sortir das colores e livrés, que sabem poucos acertar.

f. 130 v.

f. 131.

Alle stimmten bei, und *Michel Angelo* begann daher seine Rede:

— »Was gibt es wohl, das in Kriegs-Geschäften und -Unternehmungen nützlicher wäre, als die Malerei? oder was dient besser in der Noth der Belagerungen oder bei unvermutheten Angriffen, als diese Kunst? Wisst Ihr nicht, dass, als die Spanier und Papst Clemens Florenz bestürmten, die Belagerten nur durch die Kunst und Fähigkeit des Malers *Michel Angelo* lange Zeit geschützt wurden, um nicht zu sagen dass die Stadt durch dieselbe befreit wurde? Dass die Hauptleute und Soldaten draußen nicht wenig erschreckt und bedrängt waren und viele von ihnen durch die Vertheidigungsarbeiten getödtet worden sind, die ich auf den | f. 130 v. Thürmen anlegte, indem ich während einer Nacht Säcke voller Wolle und andere, die ich statt mit Erde mit feinem Pulver vollgeschüttet hatte, an den Außenseiten anbrachte, womit ich die Herren Castilianer ein weniger ansengte, so dass sie in Stücken durch die Lüfte flogen.[117] Ich betrachte also die Malerei nicht nur als nützlich, sondern als unentbehrlich für die Kriegskunst, d. h. für alle Maschinen und Kriegsgeräthe, als da sind: Katapulten, Sturmböcke, Schutzdächer, Schildkröten, eisenbeschlagene Thürme, Pontons, und (da die böse eiserne Zeit diese alten Waffenstücke nicht mehr verwendet, sondern sie verwirft) auch für die Construction von Bombarden, Musketen, Lederkanonen und Hakenbüchsen; vor allem aber für die Gestaltung und den Aufbau von sämmtlichen Festungen und Castellen, Bastionen, Bollwerken, Gräben, Minen, Gegenminen, Laufgräben, Schießscharten und Casematten; für die Eckthürme und Verschanzungen, Wallschilde, Schanzkörbe, Brustwehren und Zinnen; für den Bau von Brücken und Sturmleitern für die Cernierung von weiten Flächen, die Ordnung der Reihen, die Richtung der Schwadronen, die Eigenthümlichkeiten und die Ausführung von Waffen, Feldzeichen und Standarten; für Sinnbilder der Wappenschilde und Helmzierden, wie auch für die Erfindung | f. 131. neuer Waffen, Wappen und Wahrzeichen, wie sie auf dem Felde solchen verliehen werden, die sich ausgezeichnet haben; desgleichen für die Zeichnung von Schabracken — zu deren Ausführung man geringeren Malern die Anweisung gibt, wenngleich für bedeutende Fürsten selbst Künstler von Rang und Ruf die Zeichnung von Schilden, Pferdedecken und Zelten übernehmen[118] — kurz für die Vertheilung und Auswahl aller

Além d'isto, serve o debuxar na guerra grandissimamente para mostrar em desenho o sitio dos lugares apartados e feição das montanhas e dos portos assi os das serras, como os das bahias e portos dos mares, para a feição das cidades e fortalezas altas e baixas, as muralhas e as portas e o lugar d'ellas, para mostrar os caminhos e os rios e as praias e as alagoas e paues que se hão de fugir ou passar; para o curso e espaços dos desertos e areias dos maos caminhos e das selvas e mattos: tudo isto d'outra maneira mal entendido, e no debuxo e desenho mui claro e intelegibel, o que tudo são cousas | grandes nas empresas da guerra, e que grandemente fazem e ajudam estes desenhos do pintor aos propositos e desenhos do capitão.

f. 131 v.

Nem que fineza póde nenhum bravo cavalleiro então fazer mór que mostrar ante os olhos dos bisonhos e desacostumados soldados a feição da cidade que hão de combater antes que a combatam, que rio hão de passar ámanhã, e que montes e que villas?

E ao menos dizem os Italianos que, se o Emperador, quando entrou por Provença, mandára primeiro debuxar a maneira do correr do rio Rodano, que não recebera tanta perda, nem retirara o seu exercito tão desmanchado, nem lhe debuxaram despois a elle um cranguejo em Roma,[1]) o qual anda ao travês, que querendo ir para deante tornava para tras, com a letra que traz em as columnas de Hercules: *Plus ultra.*

E bem creio que o Magno Alexandre nas suas grandes empresas costumasse muitas vezes o engenho de *Apelles,* se elle não sabia desenhar. E nas obras feitas, em comentarios scriptos por Julio Cesar monarcha, podemos considerar | quanto se aproveitasse do debuxo, por meio d'algum valente homem que em seu exercito trouxesse. E inda tenho que o mesmo Cesar foi muito intelligentissimo na pintura, [e] que o grande capitão Pompeo debuxou muito bem com estylo, o qual de Cesar foi vencido como de melhor desenhador. E affirmarei que o capitão moderno que mandar

f. 132.

[1]) Wenn man auf f. 134 v. Bezug nimmt, ist man versucht zu übersetzen:

Einzelnheiten, ja selbst für die geschmackvolle Herstellung farbiger Kriegstrachten, von der Wenige etwas verstehen.

Außerdem dient die Zeichenkunst im Kriege in hervorragender Weise dazu, die Lage entfernter Gegenden auf dem Papiere darzustellen, die Gestalt der Berge und Gebirgspässe, Buchten und Häfen, Städte, hohe und tiefliegende Festungen, ihre Mauern und Thore und deren Lage, Landstraßen, Wasserwege, Meeresgestade, Seen und Sümpfe, die man zu vermeiden oder zu überschreiten hat, vor Augen zu führen, die Richtung und Ausdehnung wüster Strecken, unwegsamer Gebiete oder Wälder und pfadlose Dickichte anzugeben. Und alles das, was gewiss von Bedeutung | für Kriegsunternehmungen ist, wird durch eine Zeichnung klar und verständlich, während es auf jede andere Weise undeutlich bliebe, so dass also die Skizzen des Malers den Absichten und Plänen des Heerführers zu Hilfe kommen. f. 131 v.

Welch größeren Freundschaftsdienst kann ein tapferer Anführer den Neulingen und unerfahrenen Soldaten leisten, als wenn er ihnen, vor dem Kampfe, im Bilde diejenige Stadt zeigt, welche sie zu bestürmen, oder den Fluss, die Berge und Landhäuser, an denen vorbei sie am nächsten Tage ihren Weg zu nehmen haben?

Die Italiener wenigstens behaupten, wenn der Kaiser beim Einfall in die Provence den Lauf des Rhoneflusses vorher hätte zeichnen lassen, so hätte er nicht solche Verluste erlitten, noch würde er sein Heer in so zersplittertem Zustande den Rückzug haben antreten lassen.[119] Auch hätte man ihm in diesem Falle nicht zu Rom jenen Krebs gezeichnet, der, statt vorwärts, rückwärts geht, mit demselben Motto: Plus ultra versehen, das jener sonst mit den Säulen des Herkules zu führen pflegt.[120]

Ich glaube auch, dass Alexander der Große sich bei seinen gewaltigen Unternehmungen oftmals der Kunst des Apelles bedient haben wird, falls er nicht selber zu zeichnen verstand. Nicht minder ersehen wir aus den Commentaren des Herrschers Julius Cäsar, | welche wichtigen Dienste ihm die von einem tüchtigen Manne seines Heeres ausgeübte Zeichenkunst geleistet hat. Ich meine sogar, dass Cäsar persönlich darin ausgezeichnet bewandert war, und dass auch der berühmte Feldherr Pompejus geschickt mit dem Griffel umzugehen verstanden haben muss, ja dass dieser f. 132.

Auch hätte man ihn zu Rom nicht als Krebs gezeichnet. Der Wortlaut des Originals lässt es zur Noth zu.

grande exercito, que não fôr capaz e intelligente da pintura e que não desenhar, que não póde fazer grandes proezas nem façanhas nas armas; e o que a entender e estimar, fará cousas de grande memoria e nome, e saberá como vai e como está, e como e por onde rompe e por onde se retrae; e saberá fazer parecer muito melhor a sua victoria (e sê'-lo-ha porque a pintura na guerra é não sómente proveitosa mas grandemente necessaria). E qual é a terra que o sol aquenta, mais belicosa e armada que a nossa Italia, nem onde haja mais continuas guerras e grandes rotas e apressões de cêrcos? E qual é a terra que o sol aquente onde mais | estimem e celebrem a pintura que em Italia?«

f. 132 v.

Repousava já *M.Angelo* quando foão *Çapata* começou a dizer:

— »Bem me parece, mestre *Micael*, que, armando formosamente a dama de *Francisco d'Hollanda*, desarmastes a Carlo Emperador, não vos lembrando que stamos aqui mais *Coloneses* que *Orsinos*. Ora não tenho em quem me d'isso vingar senão em vos pedir que, pois mostrastes quanto vale a pintura na guerra, que digaes agora que póde fazer na paz, porque a mim me parece que tendes d'ella dito ness'outro tempo tantos proveitos que duvido de lh'os achardes agora tanto na toga.«

Riu-se elle e respondeu:

— »Vossa Senhoria já não me conte por *Orsino*, stando diante a memoria d'ella, onde fico logo uma d'aquellas *Colunas* que ia buscar o cranguejo.«

E depois ajuntou:

— »Mas se me foi muito trabalho mostrar o proveito d'esta arte no tempo da guerra, spero que tanto me não seja mostrar quanto vale no | tempo quieto da toga e paz, no qual tempo das cousas de mui pouca importancia e quasi de nenhuma valia se

f. 133.

gleichsam von jenem wie von einem größeren und besseren Zeichenkünstler besiegt wurde.[121] Ich sogar behaupte, dass kein moderner Heerführer, der große Massen befehligt, ohne die Zeichen- und Malerkunst zu üben und zu verstehen, jemals große Thaten vollführen und sich Waffenruhm erwerben kann. Wer aber jene Kunst ausübt und wertschätzt, der wird ruhmvolle und glorreiche Thaten vollbringen; wird stets wissen, wo und auf welchem Wege er sich befindet, wo und wie er vordringen und wo er seinen Rückzug bewerkstelligen kann; er wird es verstehen, seinen Sieg in viel hellerem Glanze erscheinen zu lassen und wird in Wahrheit auch mehr leisten, zumal die Malerkunst also im Feldzuge nicht nur nützlich, sondern unbedingt nothwendig ist. Gibt es ein Land unter der Sonne, das kriegerischer und waffenmächtiger wäre als unser Italien? oder wo so beständig wie hier der Kampf wüthete? oder sich gleich viele Kriegszufälle und Belagerungen abspielten? Und hinwiederum: gibt es ein Land unter der Sonne, | wo die Malerei geehrter und gefeierter wäre als in Italien?« [122] f. 132 v.

Hier ruhte *Michel Angelo* aus, und sogleich begann jener *Çapata*:

— »Es will mir scheinen, *Michel Angelo*, Ihr hattet den Kaiser Karl entwaffnet, während Ihr die Herzensdame des *Francisco de Hollanda* gewappnet und köstlich geschmückt habt, uneingedenk der Thatsache, dass wir hier mehr auf Seiten der Colonna als der Orsini stehen.[123] Dafür kann ich keine andere Sühne von Euch fordern, als indem ich Euch bitte, nachdem Ihr uns gezeigt, wie viel die Malerei im Kriege wert ist, möchtet Ihr uns nun auch sagen, was sie im Frieden vermag, denn mich bedünkt, Ihr hättet eben jetzt ihren Kriegswert so sehr gerühmt, dass Ihr kaum noch friedliche Vorzüge an ihr entdecken möchtet.«

Lachend entgegnete darauf *Michel Angelo*:

— »Eure Herrlichkeit möge mich, sobald die Malerei im Spiele ist, nimmer für einen Orsino halten; denn dann wird aus mir sogleich eine jener kaiserlichen Colonnen, denen der Krebs rückwärts entgegenlief.« [124]

Dann aber fuhr er fort:

»Wenn es mich auch Mühe gekostet hat, den Nutzen dieser Kunst in Kriegszeiten darzulegen, so hoffe ich, dass es mir nicht schwer fallen wird, zu zeigen, was sie in stillen Friedenstagen gilt, wenn die Toga herrscht. | Denn dann pflegen die Fürsten f. 133.

costumam os principes servir com gosto e despesa; e vemos que com a ociosidade se acham homens tão manhosos que de cousas sem algum nome nem proveito e sem nenhum saber nem sustancia se sabem dar nome, honra e proveito e sustancia a si mesmos, e perda a quem lhes dá o proveito.

Nos senhorios e senados que se governam por senado e republica, vemos servirem-se muito em cousas publicas da pintura scilicet: nos domos, nos templos, em casas de justiça, nas curias, porticos, basilicas e paços, e nas livrarias, e noutras geralidades e ornamentos publicos; e assi cada nobre cidadão particularmente tem em seus paços ou capellas, quintas ou vinhas, bõa parte de pintura. Mas se alli onde não é licito a algum mostrar-se mais enxergado que outro vezinho seu, se dão empresas aos pintores com que os fazem ricos e abastados, quanto com mais razão nos reinos obidientissimos e pacificos, onde Deos permittiu que uma
f. 133 v. só pessoa possa fazer todos os gastos manificos, e todas | as obras sumptuosas que lhe o seu gosto e honor desejar e pedir, se devem servir d'esta proveitosa arte e sciencia, principalmente sendo cousa tão copiosa, que muitas cousas póde fazer per si mesmo e sem outro mestre, que muitos homens juntos não podem, e que o principe se quereria grande mal a si mesmo (não digo já ás boas artes) se como póde alcançar o assossego e a santa paz, não se disposesse a fazer grandes empresas da pintura, assi para ornamento e gloria do seu stado como para seu particular contentamento e recreação do seu sprito.

E pois em o tempo da paz ha hi tantas cousas em que se aproveitem da pintura que parece que para nenhuma outra cousa é alcançada a paz com tanto trabalho de armas, senão para sómente dar lugar de se fazerem as suas obras e empresas com a quietação que ellas merecem e querem, depois dos servições que tem feitos em a guerra. Nem que nome ficará da grande vitoria havida[1]) ou do grande feito d'armas, se depois com o
f. 134. assossego, d'aquelle se não deixasse | com a virtude da pintura

[1]) Die Vorlage bietet a vida. Die Deutung á vida glaube ich jedoch abweisen zu müssen.

Zeit und Weile und Geld für solche Dinge von geringer Wichtigkeit und unerheblichem Werte übrig zu haben. Während des Müßigganges werden die Menschen so sonderbar, dass sie aus Dingen ohne Namen Nutzen, Wissen und Inhalt für sich selber Namen, Nutzen, Ruhm und Substanz zu ziehen wissen — manchmal zum Schaden dessen, der ihnen diesen Nutzen gewährt.[125] —

In Staaten und Republiken, die ein Senat verwaltet, bedient man sich der Malerei, wie wir wissen, vielfach zum öffentlichen Besten: beim Bau von Kathedralen, Tempeln, Rathshäusern, Loggien, Basiliken, Palästen, Bibliotheken und anderer gemeinnütziger Gebäude. Und auch jeder vornehme Bürger hat Werke der Malerkunst, es sei in seinem Palaste, seinen Kapellen, den Landhäusern oder Villen. — Wenn man aber selbst da, wo es nicht gestattet ist, dass ein Einzelner über seinen Nachbar hervorrage, den Malern Aufgaben stellt, durch welche sie begütert und reich werden, wie viel mehr muss dieses in solchen zu Gehorsam und Friedfertigkeit gezwungenen Reichen geschehen, wo nach Gottes Fügung ein Alleinherrscher | alle großartigen Ausgaben **f. 133 v.** zu machen hat und alle die prunkvollen Werke ausführen lässt, welche sein Geschmack und seine Ruhmsucht erheischen. Wie viel mehr muss man sich dort dieser vorzüglichen Kunst und Wissenschaft bedienen, die so reich ist, dass sie allein, ohne Hilfe anderer Meister, vermag, was viele Menschen zusammen nicht vermögen, so dass der Herrscher sich selber schädigen würde — um nicht zu sagen die schönen Künste — falls er nicht, der Ruhe und dem heiligen Frieden seines Reiches entsprechend, sich anschickte, der Malerei großartige Aufgaben zu stellen, sowohl zum Schmuck und Ruhm des Landes, als auch zu seiner persönlichen Befriedigung und Geisteserhebung.

So viele Gelegenheiten, die Zeichenkunst zu verwerten, finden sich in ruhigen Zeiten, dass es fast scheint, als ob man den Frieden zu keinem anderen Zwecke durch Waffenthaten erkaufte, als damit für ihre Werke und Unternehmungen Raum und die Ruhe geschaffen werde, die sie nach den großen, im Felde geleisteten Diensten braucht und verdient. Denn welcher Nachruhm großer Siege und kriegerischer Leistungen würde den Menschen verbleiben, wenn nicht hernach, | Dank jener der Malerei **f. 134.** und Architektur innewohnenden Kraft, die Erinnerung an dieselben, sobald die Waffen schweigen, in Triumphbögen, Aufzügen

e architectura em arcos, triunfos e sepulturas e em outros muitos lugares para sempre a memoria, cousa tão grande e necessaria entre os homens?

Nem Augusto Cesar, que com paz universal de todas as terras, fechando[1]) as portas do templo de Iano, não se apartou muito d'este meu dizer, porque cerrando aquellas de ferro abriu as portas ao ouro dos tisouros do imperio para despender mais grossamente com a paz do que fizera com a guerra; e por ventura entre tão ambiciosas e manificas obras como as de que ornou o monte Palatino e o Foro, pagou tanto por uma figura de pintura, como por um mês pagaria a uma bandeira de soldados.

Assi que a paz, dos grandes principes deve de ser desejada para fazerem grandes obras a suas republicas na pintura, por ornamento de seu stado e gloria, e para receberem d'ella spirituaes e particulares contentamentos e fremosos spectaculos.«

— »Não sei (dixe eu) senhor *Micael*, como me vós provareis que Augusto podesse pagar tanto por uma figura | pintada como por um mês pagaria a uma bandeira de soldados; que se vós isso dixereis em Spanha, por ventura vos fará pior de crêr que haver em Italia tão máos pintores, que vão pintar ao Emperador com pernas de cranguejo, com a letra de *Plus ultra*!«

f. 134 v.

Riu-se, sem a senhora *Marquesa*, outra vez, e depois dixe o senhor *Micael*:

— »Bem sei que em Spanha não são tão bons pagadores da pintura como em Italia, e por isso stranhareis as grandes pagas d'ella como homens creados nas pequenas; e eu sou bem informado d'isto d'um creado que já tive português; mas portanto vivem cá os pintores e os ha cá... e não em Spanhas. E têm nisso a mais gentil fidalguia os Spanhoes do mundo todo! Que achareis alguns que smorecem, e louvam e gostam da pintura, quanto basta; e apertando mais com elles, não têm animo para mandar fazer uma pequena obra nem de a pagarem; e o que tenho por mais baixo: que se spantam quando lhes dizem que ha em Italia | quem dê polas obras da pintura tanto preço, porque certo ao meu entender não fazem isto como tão nobres como

f. 135.

[1]) Mit fechando, statt fechou, fällt Hollanda aus der Construction; doch ist das nichts Seltenes bei ihm.

und Grabdenkmälern und noch durch andere Mittel festgehalten würde — was für unser menschliches Empfinden so nothwendig und wertvoll ist?

Selbst der Kaiser Augustus hat sich von dem, was ich sage, damals nicht weit entfernt, als er zum Zeichen des Weltfriedens die ehernen Pforten des Janustempels schloss und statt derselben die Thore zu den goldenen Schätzen des Kaiserreiches öffnete, um für Friedenswerke ungleich größere Summen zu verwenden, als er im Kriege verbraucht hatte. Vielleicht hat er gar für ein einziges der kostbaren und prunkvollen Werke, mit denen er den Palatin und das Forum ausgestattet hat, so viel ausgegeben, wie der Monatssold einer Legion betrug.[126]

So ist also für erhabene Fürsten der Friede etwas Wünschenswertes, damit sie in ihren Reichen große Malerwerke bestellen, zur Zierde und zum Ruhme ihrer Regierung, und auch damit sie sich dadurch persönliche geistige Genüsse und Schauspiele verschaffen.«

— »Ich weiß nicht« — wendete ich ein — »wie Ihr es beweisen wollt, dass Augustus für eine einzige | Malerei so viel bezahlt habe, wie der Monatssold einer Legion beträgt? Hättet Ihr dergleichen in Spanien gesagt, so würde man es Euch vermuthlich noch weniger geglaubt haben, als dass es in Italien so schlechte Maler gibt, die den Kaiser mit Krebsbeinen malen, und der Inschrift dabei: *plus ultra*!« [127] f. 134 v.

Hier brachte es *Michel Angelo* abermals zu einem Lachen, wiewohl die *Marchesa* nicht zugegen war.

— »Wohl weiß ich (fuhr er dann fort), dass man in Spanien die Maler nicht so gut bezahlt wie in Italien; und darum müsst Ihr, die Ihr an kleinen Lohn gewohnt seid, über die gute Bezahlung hier staunen. Das habe ich von einem Portugiesen gelernt, der in meinem Dienste gewesen ist.[128] Eben deshalb aber gibt es hier auch Maler, während das in Hispanien nicht der Fall ist. Hierin befleißigen sich übrigens die Spanier der niedlichsten Galanterie von der Welt; denn Ihr werdet manch einen unter ihnen finden, der mit schmelzender Rede die Malerei lobt und über alle Maßen preist; wenn man aber ein weniges auf sie eindringt, so ermannen sie sich nicht dazu, auch nur das kleinste Werk zu bestellen oder zu bezahlen; und was noch weniger vornehm ist, sie staunen ungläubig, wenn man ihnen sagt, es gäbe in Italien | jemand, der für Bilder so hohe Preise zahlt. Das verträgt sich, meiner Auffassung nach, nicht f. 135.

elles dizem que são, ainda que por mais não fosse que por não abaixarem tão tosto aquillo que d'antes de o spermentarem e executarem, põe sobre a cabeça, que é não se stimarem a si mesmos e infamarem a fidalguia de que se jactam, e não já aquella virtude que sempre será stimada, emquanto houver ahi homens em Italia e cidade.

E por isto deve um pintor de o não querer ser fóra d'esta terra em que stamos. E vós, *M. Francisco d'Ollanda*, se pola arte da pintura sperais de valer em Spanha ou Portugal, d'aqui vos digo que viveis em sperança vã e fallace, e que por meu conselho deviaes de viver antes em França ou em Italia, onde os engenhos se conhecem e se muito estima a gram pintura. Porque achareis aqui homens particulares e senhores que não gostam ora muito da pintura, como ora André Doria, que todavia pintou manificamente | o seu paço, e satisfez manificamente mestre *Perino*, pintor d'elle; e como o cardeal Fernes, que não sabe que cousa é pintura, o qual ao mesmo *Perino* fez mui honesto partido, só por se chamar seu pintor, dando-lhe vinte cruzados por mês e ração de mantimento para elle e para um cavallo e moço, afóra pagar-lhe muito bem suas obras. Vede que fezera o cardeal Della Valla ou o de Cesis! Assi mesmo o papa Paulo que, inda que não é muito musico nem curioso na pintura, e todavia o faz bem comigo e ao menos muito melhor do que lhe eu peço. E eis aqui stá Orbino, meu criado, a que elle sómente dá, por me moer as colores, dez cruzados cada mês, afóra a ração no paço. Deixo já seus vãos favores e carezas, de que me ás vezes corro.

f. 135 v.

Ora do muito desmanencolizado *Sebastião* Veneziano que direi eu? — ao qual (sem vir em tempo favovarel) deu o papa o sello do chumbo com a honra e proveito que tal officio requer,

mit der hohen Meinung, die sie von ihrer Vornehmheit haben, wäre es auch nur, damit sie nicht so plötzlich das verwürfen, was sie eben noch bis über die Wolken erhoben haben. Das heißt sich selbst nicht achten und den Adel beflecken, mit dem sie sich so brüsten, nicht aber jene Tugenden besitzen und üben, die man in Italien und besonders hier in Rom schätzen wird, solange es Menschen gibt.

Darum muss ein Maler das Verlangen hegen, seine Kunst nur hier in diesem Lande zu üben, in dem wir leben. Euch aber, *Messer Francisco de Hollanda*, sage ich, dass, wenn Ihr hofft, durch Eure Malerkunst in Spanien oder Portugal etwas zu gelten, Ihr einer eitlen und trügerischen Hoffnung lebt, so dass ich Euch rathen möchte, Euch lieber in Frankreich oder in Italien niederzulassen, wo ein Talent eher erkannt und die Malerei hochgeschätzt wird. Denn hier werdet Ihr Privatleute und Fürsten finden, die zwar die Kunst nicht sehr lieben, [aber sie dennoch beschützen], wie z. B. den Andrea Doria, der trotzdem und alledem seinen Palast | pracht- f. 135 v. voll mit Malereien schmücken ließ und den Maler derselben, Meister *Perino*, auf das freigebigste belohnte; so auch den Cardinal Farnese, der gar nicht weiß, was malen ist, und doch demselben *Perino* glänzende Vorschläge gemacht hat, damit er sich seinen Maler nennen sollte, indem er ihm nämlich 20 Kruzaden monatlich, sowie den Unterhalt für sich und ein Pferd nebst Reitknecht, noch außer der glänzenden Bezahlung für seine Werke gewährt. Denkt Euch aus, was ein Cardinal della Valla oder de Cesis gethan haben würde.[129] In gleicher Weise verfährt der Papst Paul. Obgleich er gerade weder ein großer Kunstfreund noch ein großer Liebhaber der Malerei ist, verfährt er dennoch großmüthig mir gegenüber, oder thut wenigstens viel mehr, als ich von ihm erbitte. Zum Beweise steht dort mein Orbino, der bloß dafür, dass er mir die Farben reibt, allmonatlich zehn Kruzaden von ihm erhält, außer dem freien Unterhalt im Palaste, von seinen unnützen Gunstbezeugungen und Liebenswürdigkeiten, die mich manchmal in schlechte Laune versetzen, ganz zu schweigen.

Und was ließe sich erst von *Sebastiano*, dem venezianischen Weltkinde, sagen, dem der Papst, zu nicht besonders günstiger Zeit, seine Bleisiegel übergab, mit allen den Ehren und Vortheilen, die ein solches Amt gewährt, ohne dass der faule | Maler vorher f. 136.

f. 136. sem o preguiçoso | pintor ter pintado mais que duas sós cousas em Roma, que muito a *Messer Francisco* não spantaram.

Assi que nesta nossa terra até os que não stimam muito a pintura, a pagam muito melhor que em Spanha e Portugal os que muito a festejam, por onde vos eu aconselho, como a filho, que vós não deviaes de partir d'ella, porque hei medo que, não o fazendo, vos arrependaes.«

— »Eu, senhor *Micael Angelo*, vos tenho em mercê o conselho (lhe dixe eu), mas todavia eu a el-rei sirvo de Portugal, e em Portugal nasci e spero de morrer, e não em Italia. Mas pois me fazeis tanta defferença do avaliar da pintura entre Italia e Spanha, fazei-me graça de me ensinardes como se deve de avaliar a pintura, porque stou nesta parte tão escandalizado que não confio de mim saber avaliar nenhuma obra.«

— »Que chamais avaliar, me respondeu elle? A pintura, em que eu e vós fallamos, quereis vós que se pague avaliada, f. 136 v. ou que a saiba | ninguem avaliar? — Porque eu, aquella obra stimo que vale muito preço que pola mão d'um valentissimo homem é feita, inda que seja em breve tempo; porque já sendo em muito, quem lh'a saberá stimar? E aquella tenho por de mui pouca valia que em muitos annos se pintou de quem pintar não conhece, ainda que pintor lhe chame[m]; que as obras não se hão de stimar pelo spaço do trabalho perdido nellas e inutil, senão pelo merecimento do saber e da mão que as faz; que se assi não fosse, não pagariam mais por uma hora de estudo a um letrado por vêr um caso de importancia, que a um tecelão por quantas telas tece em toda a vida, nem que a um cavador que todo o dia stá suado em trabalho.

E por tal variar, natura é bella!

E é muito nescia aquella avaliação que é avaliada por quem nem o bom nem o máo entende da obra; e valendo umas pouco, avaliam-as em muito, e das outras que mais valem, não pagam

mehr als nur zwei Bilder in Rom gemalt hätte, die *Messer Francisco* nicht sonderlich in Staunen versetzt haben.

So zahlen hierzulande also selbst diejenigen, welche die Malerei nicht hochschätzen, weit besser als in Spanien und Portugal solche, die sie mit schönen Worten feiern und mit weiter nichts. Darum rathe ich Euch, wie meinem Sohne, nicht von hier fortzugehen, denn ich fürchte, Ihr möchtet es sonst bereuen.«

Ich aber entgegnete:

— »Meister, ich danke Euch für Euren Rath, doch stehe ich im Dienste des Königs von Portugal. In Portugal ward ich geboren, und hoffe ich, dort mein Leben zu beschließen, nicht aber in Italien. Da Ihr aber so großen Unterschied macht zwischen der Wertschätzung der Malerei in Italien und Spanien, so thut mir nun auch die Liebe an und lehrt mich, wie man ein Gemälde abschätzt, denn darin bin ich so unerfahren, dass ich mir nicht zutraue, den Wert eines Werkes richtig bemessen zu können.« —

— »Was meint Ihr mit Eurem Abschätzen?« — entgegnete er. — »Wollt Ihr etwa, dass man den Wert von Malwerken bestimme, wie diejenigen sind, von denen wir hier reden, oder dass irgend jemand imstande sei, | es zu thun? Ich veranschlage den Wert solch eines Werkes hoch, das von der Hand eines vorzüglichen Mannes herrührt, auch wenn er nur kurze Zeit darauf verwendet hat. Hat er aber gar viele Zeit dafür hingegeben, wer vermöchte dann, seinen Preis festzusetzen? Hingegen veranschlage ich eine Arbeit niedrig, die einer, der vom Malen nichts versteht, ob man ihn auch Maler heißt, in noch so langen Jahren herstellt. Nicht nach der Arbeitszeit, die man daran ohne Erfolg vergeudet, soll man Bilder abschätzen, sondern nach der Tüchtigkeit und besonders nach der Kunst dessen, der sie ausführt. Und wäre dem nicht also, so würde man einem Gelehrten, der eine Stunde Studium auf einen wichtigen Fall verwendet, nicht mehr bezahlen, als einem Weber für die Webereien, die er sein ganzes Leben lang besorgt, oder als einem Bauern, der den Tag über bei seiner Feldarbeit geschwitzt hat.

f. 136 v.

Gerade durch solche Unterschiede aber hat Natur das Leben schön gemacht.[130]

Äußerst thöricht aber ist die Abschätzung durch solche, welche das Gute oder Mangelhafte eines Werkes nicht verstehen, Unwertes hoch verrechnen, für Wertvolles aber nicht einmal so

sómente o cuidado com que são feitas, nem o descontentamento
f. 137. que o mesmo pintor recebe | quando sabe que lhe hão de avaliar a sua obra; nem o grandissimo desgosto que recebe em pedir a paga ao d e s m u s i c o thesoureiro.

Os antigos pintores não me parece que foram d'estas vossas pagas e avaliações spanholas contentes; nem eu certo cuido que o são, pois que vemos aver alguns tão manificos e liberaes que, sabendo que em sua patria não havia dinheiro que bastasse a pagar suas cousas, as davam liberalmente de graça, tendo despendido na tal obra tempo, e trabalho do sprito, e fazenda.

Assi como forão *Zeusi* Eracleote e *Polignoto* Thasio, e outros. E outros houve de animo mais empaciente que gastavam e quebravam as obras que tinham com tanto trabalho e studo feitas, por ver que lh'as não pagavam como ellas mereciam. Assi como um pintor que, mandando-lhe Cesar fazer uma tavoa de pintura, e pedindo-lhe por ella tanta somma de dinheiro que o não queria dar Cesar (por ventura por fazer melhor o seu officio) tomou o pintor o re | tavolo e queria-o quebrar, com sua molher
f. 137 v. e filhos ao redor, chorando tamanha perda. Mas Cesar o enleou então d'aquella maneira que a um Cesar se convinha, e lhe deu dobrada paga do que lhe antes pedia, dizendo-lhe que era doudo, se sperava de vencer a Cesar.«

— »Ora senhor *Micael* (dixe foão *Çapata*, Spanhol) de uma duvida me tirai, que não posso bem entender em a arte da pintura: porque se costuma ás vezes pintar, como se vê em muitas partes d'esta cidade, mil monstros e alimarias, d'ellas com rostro de molheres e com pernas e com rabos de peixes, e outras com braços de tigres e azas, outras com rostos de homens, pintando finalmente aquilo de que se mais deleita o pintor e que nunca se no mundo viu?«

»Sou contente (dixe *Micael*) de vos dizer porque se costuma a pintar aquillo que se nunca no mundo viu, e quanta razão tem tamanha licença, e como é mui verdadeira, porque alguns que o

viel geben, wie der Mühe, die es gekostet, oder jenem Ärger, den der Maler empfindet, gleichkommt, | wenn er daran denkt, dass sein **f. 137.** Werk zu Geld gemacht werden muss; oder den tiefen Schmerz, den es ihm verursacht, Bezahlung von einem unempfindlichen, musenfeindlichen Schatzmeister zu erbitten.

Dass die antiken Maler mit Euren spanischen Wertungen zufrieden gewesen wären, glaube ich nicht; oder vielmehr halte ich es für gewiss, dass sie es nicht gewesen wären, denn wir wissen von einigen, die so großartig und hochherzig verfuhren, dass sie, in der Überzeugung, in ihrer Vaterstadt gebe es nicht Geldes genug, sie zu bezahlen, ihre Werke großmüthig umsonst hingaben, die sie doch mit Aufwand von Zeit, Geisteskraft und Vermögen hergestellt hatten.

So geartet waren *Zeuxis* aus Herakleia und *Polygnotos* aus Thasos, sowie andere mehr. Einige hingegen waren so heißblütig und aufbrausend, dass sie Werke ihres Fleißes und Studiums zerstörten, weil sie sahen, dass man sie nicht würdigte, wie sie es verdienten. So verfuhr ein gewisser Maler, dem Cäsar ein Gemälde aufgetragen hatte. Denn als er eine so hohe Summe dafür verlangte, dass jener sie nicht hergeben wollte, vielleicht damit der Maler seine Aufgabe noch besser lösen sollte, ergriff dieser das Bild, | um es zu vernichten, während Frau und Kinder ihn **f. 137 v.** flehend umstanden und über den Verlust eines solchen Kunstwerkes weinten. Cäsar aber gewann ihn dann wieder für sich durch ein Mittel, wie es eines Kaisers würdig ist, indem er ihm doppelt so viel an Münze gab, als anfangs festgesetzt war, mit der Bemerkung: ‚ein Narr sei, wer den Cäsar zu besiegen hoffe.‘« [131] —

— »Jetzt aber, Meister *Michel Angelo*« — fiel der Spanier *Çapata* ihm hier ins Wort — »löst m i r einen Zweifel. Ich begreife nämlich nicht, warum in der Malerkunst so oft — wie wir an vielen Stellen dieser Stadt sehen können — Ungeheuer und seltsame Thiergestalten, Frauenkörper mit Flossen und Fischleibern, andere mit Tigerklauen und Flügeln, aber mit Menschenantlitz hervorgebracht werden — kurz, warum der Maler schafft, was in seinem Belieben steht, ohne dass es in der wirklichen Welt irgendwo zu finden wäre?« [132]

Auf diese Frage erwiderte *Michel Angelo*:

— »Gerne gebe ich Euch darauf zur Antwort, dass man in der That malt, was nirgends auf Erden existiert, und dass diese

f. 138. mal entendem, costumam dizer que Oratio, poeta | lyrico, screveu aquelle verso em vituperio dos pintores:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas:
Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim

porque o tal verso nada enjuria os pintores, antes os louva e favorece, pois que diz que os poetas e pintores teem poder para ousarem, digo ousarem o que lhes aprouver. E este vêr bem e este poder sempre o teveram; que quandoquer que algum grande pintor (o que mui poucas vezes acontece) faz alguma obra que parece falsa e mentirosa, aquela tal falsidade é mui verdadeira. E se ali fezesse mais verdade, seria mintira. Que elle não fará já cousa que não possa ser, naquillo que ella é; nem fará uma mão de homem com dez dedos, nem pintará num cavallo as orelhas d'um touro nem a anca de camello; nem pintará a mão do elefante com aquelles sentimentos que tem a do cavallo; nem em o braço dum minino, nem na face, porá sentidos de velho; nem uma orelha, nem um olho por a grossura d'um meo dedo f. 138 v. fora do seu lugar; nem | sómente uma escondida vea num braço lhe é concedido lançar por onde quiser, que estas taes cousas são mui falsas. Mas se elle, por guardar o decoro melhor ao lugar e ao tempo, mudar algum dos membros (na obra gruttesca, que sem isso seria mui sem graça e falsa) ou parte de alguma cousa noutro genero, como a um griffo ou veado mudálo do meo pará baxo em golfinho, ou d'ali para cima em fegura do que lhe bem estever, pondo azas no lugar dos braços, e cortando-lhe os braços se as azas steverem melhores: aquelle tal membro que elle muda, se for de lião ou de cavallo ou de ave, será perfeitissimo como d'aquelle tal genero que elle é. E isto, inda que pareça falso, não se pode chamar senão bem inventado e monstruoso. E melhor se decora a razão quando se mete na pintura alguma monstruosidade (para a variação e relaxamento dos sentidos e cuidado dos olhos mortaes, que ás vezes desejam de ver aquilo que nunca inda viram, nem lhes parece que pode ser) mais que não a costu- f. 139. mada fegura | (posto que mui admirabil) dos homens,[1]) nem das

[1]) Wie die Verdeutschung zeigt, und nicht minder die Interpunction des portugiesischen Textes, verstehe ich: E melhor se decora a razão quando se mete

Freiheit eine wohlberechtigte und wohl entschuldbar ist. Zwar gibt es Unumsichtige, die zu behaupten pflegen, der | Lyriker f. 138. Horaz habe folgende Verse den Malern zum Tadel geschrieben:

Malern wie Künstlern
war es von jeher erlaubt, kühnlich, was sie wollten, zu wagen:
Freiheit erbitten wir drum für uns selbst und gewähren sie allen.[133]

Diese Verse aber sind keineswegs geschrieben, um die Maler zu tadeln. Vielmehr lobt und erhebt sie der Dichter, wenn er sagt, Maler wie Dichter hätten die Macht, sich zu erlauben, ja zu wagen, was ihnen beliebt. Auch haben sie diese Freiheit und Fähigkeit der Einbildungskraft immerdar gehabt; und jedesmal, wenn ein großer Künstler ein Werk schafft, das scheinbar falsch und lügnerisch ist, (was selten vorkommt), so steckt unter jener Falschheit doch eitel Wahrheit. Böte er hingegen mehr Wirklichkeit, so wäre sie Lüge. Niemals aber erfindet er ein Ding, das nicht dem Bereiche der Wirklichkeit angehören könnte. So wird er z. B. einer Menschenhand nicht zehn Finger, noch einem Pferde die Ohren eines Stieres oder den Rücken eines Kameels geben; auch wird er nicht das Bein eines Elephanten so dünn und mit dem »Gefühlsausdruck« wie das eines Pferdes abbilden, noch auch dem Arme oder Gesichte eines Kindes die einem Greise zukommenden Empfindungen verleihen; ein Ohr oder ein Auge nicht um einen Fingerbreit von seinem Platze rücken; ja | selbst f. 138 v. eine kaum bemerkbare Ader an einem Arm ist ihm nicht gestattet da anzubringen, wo seine Willkür es verlangt, denn solche Änderungen wären geradezu falsch. Wenn man aber zur rechten Zeit und am rechten Orte, der Schönheit zuliebe, bei Grotesken — die ohne derlei Freiheiten anmuthslos und unwahr sein würden — ein Körperglied oder einen Theil von irgendeinem Geschöpfe auf Wesen oder Gegenstände von anderer Art überträgt; wenn der Maler z. B. einen Greif oder einen Hirsch in seiner unteren Hälfte zum Delphin macht,[134] oder der oberen Hälfte irgendeine andere Gestalt gibt, welche ihm gutdünkt, und dabei statt der Vorderfüße Flügel anbringt und die Arme abnimmt, wo Fittiche besser aussehen, so wird ein solches Glied, obzwar ihm sein Platz willkürlich angewiesen ist, dennoch vollkommen der Art entsprechen, zu der

---

na pintura alguma monstruosidade que não quando mete a costumada fegura dos homens. Die unregelmäßige Wiederholung des Comparativs *mais* soll die Erinnerung an das ziemlich weit entfernte *melhor* wachrufen.

alimarias. E d'aqui tomou licença o insaciabil desejo humano a lhe de avorrecer alguma vez mais um edeficio com suas columnas e janellas e portas que outro fingido de falso grutesco, que as colunas tem feitas de crianças que saem por gomos de flores, com os arquitraves e fastigios de ramos de murta, e as portadas de canas e d'outras cousas, que muito parece[m] impossibeis e fora de razão, o que tudo até [é] mui grande, se é feito de quem o entende.«

E fazendo elle fim, dixe eu:

— »Não vos parece, senhor, que aquella falsa obra é muito mais conforme para ornamento no seu lugar (como numa quinta ou casa de prazer) que não já uma procissão de frades que é cousa mui natural, ou um rei David fazendo penitencia, que lhe fazem grande enjuria quando o tiram de um oratorio? E não vos parece mais conveniente na pintura de um horto ou de uma fonte o deus Pano tangendo em uma zamponha, ou uma molher com rabo de peixe | e azas (que se vio poucas vezes)? E que muito mór falsidade é pôr [uma cousa certa fóra do seu lugar que não][1]) uma inventada no lugar que a está pedindo? E d'esta razão procedem todas as outras a que chamam alguns impossibelidades na pintura. E inda ao contumaz que dixer: como pode uma molher de rosto fremoso ter rabo de peixe e as mãos de ligeiro cervo ou onça, com azas nas costas como anjo? a este se pode ainda responder, que, se aquella desconformidade está em sua proporção em cada uma das suas partes, que está mui conforme e que é mui natural; e que muito

f. 139 v.

[1]) Im Urtext wird das in eckige Klammern geschlossene Satzstück gestanden haben, das in meiner Vorlage fehlt. Der spanische Übersetzer sagt: y que es mui

es gehört, gleichviel, ob es vom Pferde, vom Löwen oder Vogel stammt. Und scheint es auch falsch, so kann man es doch höchstens erfunden und allenfalls naturwidrig oder monstruös nennen. Schicklich und vernünftig aber ist es, in einem Werke der Malerei so etwas Naturwidriges anzubringen zur Ergötzung und Erfreuung der Sinne, und den menschlichen Augen zum Wohlgefallen, die öfters begehren, etwas zu schauen, was sie niemals erblickt haben, und ihnen unausdenkbar schien, statt der allbekannten, wenn auch noch so bewunderungswürdigen menschlichen Gestalt oder jener der Thiere. Und so hat sich denn auch die unersättliche Neubegier der Menschen die Freiheit genommen, einem Gebäude, das mit Säulen, Fenstern und Thüren nach der gewohnten Art geschmückt ist, | ein solches mit falschem Grotesken- f. 139. schmuck vorzuziehen, dessen Säulen etwa Kindergestalten sind, die aus Blumenkelchen hervorsteigen, dessen Architrave und Giebel mit Laubgewinden und dessen Thüren mit Schilfrohr und anderen Dingen decoriert sind — lauter unmögliche und der Vernunft widersprechende Sachen, die aber trotzdem Bewunderung verdienen, wenn sie von der Hand eines Künstlers geschaffen sind.«

Da *Michel Angelo* hier innehielt, fügte ich hinzu:

— »Scheint es Euch nicht, Meister, dass jener falsche Zierat an der rechten Stelle, wie etwa an einem Land- oder Lusthause, ein weit besserer Schmuck ist, als z. B. eine Mönchsprocession, die doch etwas der Wirklichkeit entsprechendes ist? oder ein büßender David, dem man großes Unrecht anthut, wenn man ihm einen anderen Platz anweist, als ein Bethaus? Haltet Ihr einen Pan, der die Hirtenflöte bläst, oder eine Frauengestalt mit Fischschwanz und | Flügeln — so absonderlich das auch ist — f. 139 v. nicht für den passendsten Schmuck eines Gartens oder einer Fontäne? Ist es nicht eine schlimmere Falschheit, der Wirklichkeit treu entsprechende Wesen am unrechten Platze als Phantasiegebilde am rechten Platze anzubringen? Dies ist die Erklärung für alles das, was man »Unmöglichkeiten« in der Malerei nennt. Dem Hartnäckigen aber, der dabei bleibt, eine Frau mit schönem Antlitz könne doch keinen Fischschwanz, noch statt der Arme die Gliedmaßen eines leichtfüßigen Hirsches oder einer Tigerkatze, oder Flügel haben wie ein Engel, dem kann man antworten, dass,

---

mayor falsedad poner una cosa cierta fuera de su lugar que no una inventada en el lugar que la está pidiendo.

louvor merece o pintor que pintou cousa que se nunca vio, e tão impossivel, com tanto arteficio e descrição que parece viva e possibel, e que desejam os homens que as houvesse no mundo, e que digam que lhe podem tirar penas d'aquellas azas, e que está movendo as mãos e os olhos. E assim o que pintar (como dezia um livro) uma lebre, que tenha necessidade, para ser desconhecida do cão que a seguia, de letras que o declarassem, este f. 140. tal, pintando | cousa tão pouco mintirosa, se pode dizer que pinta uma grande falsidade, e mais dificel de achar entre as perfeitas obras da natureza que uma molher fremosa com rabo de peixe e azas.«

Consentiram elles no que eu dezia, até o mesmo foão *Çapata* que não era muito m u s i c o nos primores da pintura. E vendo mestre *Micael* que não era mal empregada a pratica em nós, dixe:

— »Ora que cousa tão alta foi o d e c o r o n a p i n t u r a! E quanto pouco os pintores que não são pintores se afadigam polo ouservar! E quanto o grande homem nisto vegia!«

— »Ha hi pintores que não são pintores?« perguntou foão *Çapata*.

— »Em muitas partes! (respondeo o pintor); mas comoquer que o vulgo da gente sem juizo ama sempre o que devia de avorrecer, e aquillo vitupera que merece mais louvor, não é muito de spantar de errar tão constantemente acerca da pintura, arte não dina senão de altos entendimentos; porque sem descrição nem f. 140 v. razão alguma e sem fazer deferença, assim chamam p i n t o r | a um que não tem mais que os olios e os pinceis bastardos ou delicados da pintura, como ao ilustre pintor que em muitos annos não nasce (o que eu tenho por cousa muy grande). E assim como ha quem chamam pintor e não é pintor, assim ha i pintura que não é pintura, pois estes taes a fezeram. E o que é maravilhoso é que o mao pintor não pode nem sabe imaginar nem deseja de fazer boa pintura na sua idea, porque a sua obra as mais das vezes é pouco desconforme da sua imaginação e pouco pior; que se elle soubesse imaginar bem ou mestriosamente na

wenn solche Ungestalt nur in allen ihren Theilen das rechte Maß hat, sie dennoch eine Wohlgestalt und nichts Naturwidriges ist. Viel Lob verdiene sogar der Maler, der etwas nie Gesehenes und darum scheinbar Unmögliches mit Kunst und Verständnis so lebendig und möglich zeichnet, dass die Menschen wünschen, es möchte auf Erden vorhanden sein, und behaupten, man könne Federn aus jenen Flügeln rupfen, und Hände wie Augen bewegten sich. Malt aber einer — wie in einem Buche zu lesen ist — einen Hasen, der dem ihn verfolgenden Hunde so ähnlich sieht, dass eine erklärende Unterschrift nöthig ist, damit man die beiden unterscheide, so bietet uns dieser, obwohl er | wirkliche Dinge gemalt **f. 140.** hat, dennoch eine große Falschheit, die unter den Vollkommenheiten der Natur noch viel schwerer zu finden ist, als eine schöne Frau mit Fischschwanz und Flügeln.«

Alle stimmten mir bei; sogar jener *Çapata*, den die Musen nicht eben viel von den Feinheiten der Malerei gelehrt hatten. *Michel Angelo* aber, der gemerkt hatte, dass seine Ausführungen nicht an uns vergeudet waren, fuhr fort:

— »Eine schwierige und hehre Sache ist es fürwahr um das Schickliche in der Malerei![135] Wie wenig bemühen sich diejenigen Maler, welche keine wahren Maler sind, es zu beachten! Wie sehr wachen hingegen die großen Maler darüber, es stets zu wahren!«

— »Gibt es denn Maler, die keine echten Maler sind?« fragte hier *Çapata*.

— »Allerorten!« — erwiderte der Meister. »Da aber die große und urtheilslose Masse immer dasjenige liebt, was sie verabscheuen sollte, und immer das tadelt, was des größten Lobes wert wäre, so ist es auch kein Wunder, dass sie beständig in Betreff der Malerei irregeht — dieser Kunst, die nur erlesenen Geistern gewährt wird. Denn ohne Einsicht, Vernunft und Urtheil belegt die breite Menge sowohl denjenigen mit dem Namen | Maler, der **f. 140 v.** nichts denn Öl und grobe oder feine Pinsel besitzt, als auch berühmte Künstler, wie sie nur selten nach langen Jahren erstehen — das Seltene aber ist etwas Großes, meiner Meinung nach. Und wie es Maler gibt, die keine Maler sind, so gibt es auch eine Malerei, die keine Malerei ist, das Werk eben dieser Menschen. Das Wunderbarste daran aber ist, dass der schlechte Maler in seiner Ideenwelt ein gutes Werk weder auszudenken versteht, noch auszuführen wünscht: eines jeden Malers Arbeit entspricht

sua fantesia, não podia ter tão corruta a mão que não mostrasse fóra alguma parte ou indicio de seu bom desejo. Mas nunca soube desejar bem nesta sciencia senão aquele entendimento que entende o bem e quanto pode alcançar d'elle. E esta é grave cousa do stremo e deferença que ha entre o desejo do alto entendimento na pintura ao baxo.«

f. 141. Neste lugar dixe *M. Lactancio*, que havia um | pouco que não fallava:

— »Uma indiscrição não posso em nenhum modo sofrer aos maos pintores ácerca das imagens que pintam sem devoção nem advertencia nas egreijas. E por aqui quero que acabemos esta nossa pratica. E certo que não pode parecer bem o pouco cuidado com que pintam alguns as imagens sanctas, as quaes um muito indiscreto pintor ou homem ousa a fazer sem nenhum medo, tão inorantemente que, em lugar de mover devação e lagrimas aos mortaes, algumas vezes os provoca a riso.«

— »Assim é ella tamanha empresa (proseguio *M. Angelo*) que não sómente basta para emitar em alguma parte a imagem venerabil de Nosso Senhor ser um pintor, grande mestre e muito avisado; mas tenho eu que lhe é necessario ser de muito boa vida, ou inda, se ser podesse, sancto, para no seu inteleito poder inspirar o Sprito Sancto.

E lemos que Alexandre o Magno pôs grande pena a qualquer pintor que o pintasse afora *Apelles*, porque este só homem f. 141 v. stimava que fosse suffeciente de pintar | o seu aspeito com aquela severidade e animo liberal, que não podesse ser visto sem dos gregos ser louvado, e dos barbaros temido e adorado.

E pois um prove homem da terra isto pôs por edito da sua fegura, quanta mór razão têm os principes ecclesiasticos ou seculares de pôrem mui grande cuidado em mandarem que ninguem pintasse a benignidade e mansidão de Nosso Redemptor nem a pureza de Nossa Senhora e dos sanctos, senão os mais ilustres pintores que podessem alcançar em seus senhorios e provincias! E isto seria uma obra mui famosa e louvada em qualquer

immer seinen Gedanken und ist meist nur noch um ein weniges schlechter als dieselben. Denn vermöchte ein schlechter Künstler in seiner Phantasie etwas Herrliches oder Meisterhaftes auszusinnen, so würde seine Hand nicht so verdorben sein, dass sie nicht vermöchte, seinen guten Gedanken in irgendeiner Weise zu veräußerlichen. Doch hat in dieser Kunst stets nur der des Guten theilhaftige Geist es verstanden, das Gute zu wollen und zu erreichen. Und das ist der wahre Unterschied, die wahre Distanz, welche hohes Streben in der Malerei von dem niederen trennt.« [136]

Hier begann *M. Lattanzio*, der | ziemlich lange geschwiegen hatte: **141. f.**

— »Eine Unschicklichkeit besonders kann ich den schlechten Malern durchaus nicht verzeihen: dass sie nämlich Bilder für Kirchen ohne Andacht und Ehrfurcht malen. Das möchte ich zum Schlussgegenstande unserer Unterhaltung vorschlagen. Sicherlich kann die geringe Sorgfalt, mit der einige die Heiligenbilder malen, niemandem behagen. Gibt es doch Künstler, die thöricht genug sind, ohne Scheu in so unpassender Weise zu verfahren, dass ihre Bilder, statt die Menschen zur Andacht und zu Thränen zu rühren, bisweilen sogar zum Lachen herausfordern.«

— »In der That! das verehrungswürdige Antlitz des Heilands einigermaßen annehmbar wiederzugeben, ist eine so schwierige Unternehmung« — fuhr *Michel Angelo* fort — »dass es nicht genügt, wenn ein Maler ein großer und kundiger Meister ist. Vielmehr bin ich der Ansicht, auch sein Lebenswandel müsse rein und wo möglich heilig sein, damit der heilige Geist seine Gedanken lenke.

Es ist überliefert, Alexander der Große habe bei hohen Strafen verboten, dass kein anderer als *Apelles* ihn male, denn nur diesen hielt er für wert, | seine Züge mit solcher Würde und Hoheit darzustellen, dass kein Grieche sie sehen könnte, ohne sie zu bewundern, und kein Barbar, ohne sie zu fürchten und anzubeten.[137] **f. 141 v.**

Wenn aber einer von uns armen Sterblichen mit Rücksicht auf seine Abbildungen ein solches Gesetz gab, wie viel mehr Grund haben geistliche und weltliche Würdenträger Gewicht auf das Gebot zu legen, nur die besten Künstler in ihren Reichen und Gebieten dürften die Milde und Demuth des Erlösers oder die Reinheit der Jungfrau Maria nebst den Heiligen malen. Das durchzusetzen, wäre ein nützliches und jedem Herrscher wohl-

senhor. E até no Testamento Velho quis Deos Padre, que os que houvessem sómente de guarnecer e pintar a *arca foederis* fossem mestres não sómente egregios e grandes, mas ainda tocados da sua graça e sabedoria, dizendo Deos a Mouses que elle lhes enfunderia sapiencia e inteligencia do seu sprito para poderem inventar e fazer tudo quanto fazer e inventar podesse. E pois que

f. 142. Deos | Padre quis que lhe fosse bem goarnecida e pintada a arca da sua lei, quanto com mais studo e peso deve de querer que seja emitada a sua serenal face e a de seu filho Senhor Nosso, e aquela seguridade, castidade e formosura da gloriosa Virgem Maria, que emitou São Lucas Evangelista; e assi no Sancto Sanctorum o vulto do Salvador que stá em São João de Laterano, como todos sabemos, e em especial *Messer Francisco.* Porque muitas vezes as imagens mal pintadas distraem e fazem perder a devoção, ao menos aos que tem pouca; e pelo contrario, as que são pintadas divinamente até aos pouco devotos e pouco prontos provocam e trazem a contemplação e a lagrimas e lhes põe grande reverencia e temor com o seu aspeito grave.«

Dixe então *M. Lactancio*, para mi voltado:

»Porque disse ha pouco *M. Micael* do Salvador: »como todos sabemos, e em special *Messer Francisco*?«

Respondi eu:

»Senhor, porque me topou já duas ou tres vezes caminho de

f. 142 v. São João de Laterano, indo buscar | a sua graça para me salvar.»

E querendo-me eu com isto callar, e elle querendo que fallasse, tornei assim:

— »Senhor, a rainha serenissima de Portugal, desejando de ver a preciosa face do Salvador, a mandou pedir ao nosso embaxador, tirada ao natural; mas eu, de o não fiar de ninguem, quis, com a vontade que tenho de a servir, ser ousado a tomar esta empresa que na obra é mui grande e no primor não menor. E assim lh'a tenho mandado, feita com as difficuldades que as Senhorias Vossas podem sospeitar.«

anstehendes Verdienst. Schon im Alten Testamente hat Gott Vater befohlen, dass die, welche die Bundeslade zu schmücken und zu malen hätten, nicht nur die besten und berühmtesten Künstler, sondern zu gleicher Zeit auch von seiner Gnade und Weisheit erleuchtet sein sollten; denn er offenbarte dem Moses, er wolle jenen die Weisheit und Erleuchtung seines Geistes eingeben, auf dass sie zu erfinden und auszuführen vermöchten, was Er zu erfinden und auszuführen vermöchte. Und wenn Gott | Vater willens war, die **f. 142.** Lade seines Gesetzes gut schmücken und malen zu lassen, mit wie viel mehr Wucht und Eifer muss er wollen, dass ein Gleiches geschehe mit seinem erhabenen Antlitz und dem seines Sohnes, unseres Herrn Jesus Christus, und der Reinheit, Schönheit und Hoheit der Himmelskönigin Maria, die der Evangelist Sanct Lukas dargestellt hat;[138] ingleichen auch das Antlitz des Heilands im Sancta Sanctorum der Laterankirche, wie uns allen bekannt ist, besonders aber dem *Messer Francisco.* Schlechtgemalte Bilder zerstreuen und vernichten die Andacht, wenigstens bei solchen, die nur wenig davon besitzen, während Bilder, welche mit frommem Sinne gemalt sind, sogar die weniger Frommen und wenig zur Andacht Geneigten zu andächtiger Betrachtung und zu Thränen bewegen und mit ihrem ernsten Ausdruck Ehrfurcht und Scheu einflößen.«

Zu mir gewandt, fragte darauf *Messer Lattanzio*:

— »Warum sagte soeben *Michel Angelo* mit Bezug auf das Bild des Heilands, »wie uns allen bekannt ist, besonders aber *Messer Francisco*?«

Worauf ich entgegnete:

— »*Messer*, weil er mich schon zwei- oder dreimal auf dem Wege nach S. Giovanni in Laterano getroffen hat, wohin ich gieng, um des Bildes | Segen für mich zu erflehen.« **f. 142 v.**

Ich wollte hier schweigen; da ich jedoch merkte, dass er weitere Auskunft wünschte, fuhr ich also fort:

»*Messer*, die erlauchte Königin von Portugal hatte begehrt, das göttliche Antlitz des Erlösers zu sehen, und hat deshalb von unserem Gesandten eine Copie nach dem Original erbeten; ich aber wollte solches, in dem lebhaften Wunsche, ihr dienstbar zu sein, niemandem sonst anvertrauen, sondern erkühnte mich, diese Arbeit selbst zu übernehmen, die eine so äußerst wichtige und in der Ausführung nicht wenig schwierig ist. Und wirklich habe ich ihr

— »Não soes amigo da senhora *Marquesa* (dixe foão *Çapata*): pois que cousa tanto sua lhe não quisestes mostrar. Porém, dizê-me, *Messer Francisco*, fezeste'-la com aquela severa simpleza que tem a antigua pintura e aquelle temor d'aquelles divinos olhos que sobre o natural parecem assim como convem ao Salvador?«

— »D'essa arte a fiz (lhe dizia eu) e nisso quis pôr todo o primor, e nenhuma cousa lhe acrescentar nem demenuir | d'aquele grave rigor. Mas temo que isto, que me foi o mór trabalho, me seja em Portugal pior conhecido.«

f. 143

— »Não será! (respondeo *M. Lactancio Tolomei*) que nisso se confiará do vosso saber; e será ella imagem para lhe fazerem um nobre templo. Spanto-me como a podestes terdalar e mandar, porque a el-rei de França nem a outras princesas devotas nunca os papas nem confrades de São João Laterano o consentiram.«

Então dixe *M. Angelo*:

— »Pois não é pouco de spantar os trabalhos e vias como *Messer Francisco* nos furtou de Roma esta alta reliquia, nem como a pintou a olio, nunca em toda sua vida sendo pintor d'olio, nem fazendo móres imagens até este tempo que as que cabem num pequeno purgaminho.«

— »Como póde isso ser (tornou *M. Lactancio*) que quem nunca pintou a olio o saiba fazer, e quem sempre fez o pequeno possa fazer cousas grandes?«

E não respondendo eu, respondeu-lhe *Micael Angelo*:

— »Não se spante Vossa Senhoria | e nisto me quero agora declarar acerca da nobre arte da pintura. Entenda bem nisto todo o homem que chegar aqui: *o desenho*, a que por outro nome chamam *debuxo*, nelle consiste e elle é a fonte e o corpo da pintura e da escultura e da arquitetura e de todo outro genero

f. 143 v.

eine Copie jenes Bildes geschickt, nachdem ich dieselbe mit dem Aufwande von Mühe hergestellt habe, den Ihr ermessen mögt.«

— »Ihr seid kein rechter Freund der *Marchesa*« — bemerkte *Çapata* — »da Ihr es unterlassen habt, der hohen Frau eine Sache zu zeigen, an der ihr so viel liegt. Doch sagt mir, *Messer Francisco*, ob Ihr die strenge Einfachheit der Malerei beibehalten habt und den furchterweckenden Ernst jener göttlichen Augen, die übernatürlich erscheinen, wie es sich für den Welterlöser geziemt?«

— »Das habe ich gethan« — antwortete ich — »und gerade darauf habe ich alle Mühe und meine ganze Kunst verwandt, | f. 143. jenen strengen Ernst weder zu verstärken, noch abzuschwächen. Doch fürchte ich, dass dies, was mich am meisten Mühe gekostet hat, in Portugal am wenigsten Anerkennung finden wird.«[139]

— »Nicht doch!« — fiel *Messer Lattanzio* ein — »man wird Eurer Einsicht vertrauen, und Eure Nachbildung wird verdienen, dass man einen schönen Tempel dafür baue.[140] Ich staune, wie Ihr es möglich gemacht habt, eine Copie anzufertigen und versenden zu können, denn weder den Königen von Frankreich, noch anderen frommen Prinzessinnen hat es jemals der Papst oder die fromme Brüderschaft von S. Giovanni in Laterano gestattet.«

Hier bemerkte *Michel Angelo*:

— »Es ist auch nicht wenig staunenswert, mit wie viel Beschwer und auf welchem Wege *Messer Francisco* es erreicht hat, uns diese kostbare Reliquie aus Rom zu rauben, und ferner, wie er sie als Ölgemälde gemalt hat, da er doch vorher in seinem Leben keine Ölmalerei und überhaupt niemals größere Bilder, als die, welche auf einem kleinen Pergamentblatte Raum haben, hergestellt hat.«[141]

— »Wie ist es nur möglich« — erwiderte *Lattanzio* — »dass in Öl zu malen verstehe, wer es vorher nie gethan hat? und dass sich an Großes wage, wer bisher nur Kleines ausgeführt hat?«

Da ich die Antwort schuldig blieb, sprach *Michel Angelo*:

— »Eure Herrlichkeit möge nicht staunen, *Messer Lattanzio*! | f. 143 v. Doch will ich bei dieser Gelegenheit noch ein Wort über die edle Malerkunst sagen, das für jedermann, der so weit gekommen ist, von Wert ist: im Zeichnen, das man mit anderem Namen auch Kunst des Entwerfens nennt, — im Zeichnen gipfeln Malerei, Sculptur und

de pintar e a raiz de todas as sciencias. Quem tever tanto arribado que em seu poder o tenha, saiba que em seu poder tem um gram tesouro; este poderá fazer feguras mais altas que nenhuma torre, assim com as colores, como de vulto sculpidas, e não poderá achar muro nem parede que não seja streito e pequeno a suas manhanimas imaginações. E este poderá fazer de fresco ao modo de Italia antigo, com todas as mizclas e variedades de colores que nelle se costumam. Este poderá fazer a olio mui suavemente com mais saber, ousadia e paciencia que os pintores. E finalmente num pequeno spaço de purgaminho será perfeitissimo e grande; tamanho como em todos os outros modos de fazer. f. 144. E porque grande, mui grande, é | a força do desenho ou debuxo, póde *Messer Francico d'Ollanda* pintar, se elle quiser, tudo que elle sabe desenhar.«

— »Não quero mais perguntar em uma duvida (dixe *M. Lactancio*) porque não ouso.«

— »Ouse todavia Vossa Senhoria (dixe *Micael Angelo*) que já que sacrificámos o dia á pintura, ofreçamos-lhe tambem a noite que se vem chegando.«

E elle:

— »Desejo de saber finalmente, esta pintura tão esmorecida e rara que ha de ter? Ou que cousa é? Se hão de ser justas pintadas, ou batalhas? Se reis e emperadores, cubertos de brocado? Se donzellas bem vestidas? Se paisagens e campos e cidades? Ou se porventura ha de ser algum anjo pintado ou algum sancto? E a mesma forma d'este mundo? Ou que cousa ha de ser? Se se quer com ouro feita, ou com prata, se com tintas muito finas, se com mais vivas?«

— »Não é a pintura (começou de ensinar *M. Angelo*) tanta f. 144 v. obra como é qualquer d'estas que tem ajuntado | Vossa Senhoria; sómente a pintura, que eu tanto celebro e louvo, será emitar alguma só cousa das que o imortal Deos fez, com grande cuidado e sapiencia [1]), e que elle inventou e pintou, semelhantes ao mestre,

[1]) Man kann die näheren adverbiellen Bestimmungen com grande cuidado e sapiencia, und semelhantes ao mestre auch auf die pintura beziehen, und müsste dann verdeutschen: Das Malen besteht darin, irgend eines von den

Architektur; die Zeichnung ist der Urquell und die Seele aller Arten des Malens und die Wurzel jeder Wissenschaft. Wer so Großes erreicht hat, dass er des Zeichnens mächtig ist, dem sage ich, dass er einen köstlichen Schatz besitzt, denn er kann Gestalten schaffen, höher als irgendein Thurm, sowohl mit dem Pinsel als mit dem Meißel, und nie wird er eine Mauer oder Wand finden, die nicht eng und klein wäre für die Unbegrenztheit seiner Phantasie. Er kann al fresco nach alter italienischer Manier malen, in allen möglichen verschiedenen Mischungen und Farbenverbindungen, in jeder der hier üblichen Weisen. Er kann Ölbilder malen in sanften Tönen, mit mehr Kenntnis, Kühnheit und Geduld als die [meisten] Maler. Und auch auf einem kleinen Blatte Pergament wird er Vollkommenes und ebenso Großes erreichen wie in allen übrigen Darstellungsweisen. Und weil | die Macht der Kunst des **f. 144.** Zeichnens oder Entwerfens groß, ja unermesslich ist, darum kann *Messer Francisco de Hollanda*, wenn er nur will, alles das auch malen, was er zu zeichnen versteht.« [142]

— »Ich wage kaum noch eine Frage über etwas mir Zweifelhaftes zu thun« — äußerte *Messer Lattanzio*. — *Michel Angelo* aber antwortete:

— »Wagt es nur getrost! Da wir einmal diesen Tag der Malerei gewidmet haben, wollen wir ihr auch die Nacht opfern, die bereits hereinbricht.«

Nun begann *Messer Lattanzio*:

— »Ich begehre schließlich zu wissen, was denn eigentlich diese so heikle und schwierige Kunst sich für Vorwürfe wählen soll? Welche Dinge? Ist es recht, Kampfscenen und Schlachten, Könige und Kaiser in Brocatgewändern zu malen? Edelfräulein in prächtiger Gewandung, Landschaften, Felder und Städte? Oder soll man etwa Engel und Heilige darstellen? Abbilder dieser unserer Erde? Und wie soll das geschehen? Mit Gold oder Silber? Mit feinen oder kräftigen Farben?« [143]

— »Der Malerei« — begann der Meister seine Unterweisung — »obliegt es nicht, so Vielfältiges zu unternehmen, wie Ihr zusammengestellt | habt. Die Malerei, die ich so sehr **f. 144 v.** lobe und bewundere, besteht allein darin, [je] eines von den Geschöpfen nachzuahmen, welche der Allmächtige mit so viel

Wesen und Dingen, welche der Allmächtige geschaffen hat, mit großer Sorgfalt und Klugheit nachzuahmen, und zwar so, dass sie der Erfindung und Malerei des Schöpfers ähnlich sind.

e d'aqui para baxo, seja ou as alimarias e as aves, despensando a perfeição, segundo o merece cada cousa.

E por sentença minha, aquella é a excellente e divina pintura que mais se parece e melhor emita qualquer obra do imortal Deos, agora seja uma fegura humana, agora um animal selvatico e stranho, ora um peixe simples e facil, ou uma ave do ceo, ou qualquer outra creatura. E isto não com ouro, nem com prata, nem com tintas muito finas, mas sómente com uma pena ou com um lapis desenhado, ou com um pincel de preto e branco. Cada uma d'estas cousas em sua specie perfeitamente emitar parece-me que nenhuma outra cousa é senão querer emitar com o officio do imortal Deos. E aquella cousa porém será a mais | nobre e de primor nas obras da pintura que em si terladar cousa mais nobre e de mór delicadeza e sciencia.

f. 145.

E qual é o barbaro juizo que não alcança ser mais nobre o pé do homem que não o çapato? A sua pelle, que não a das ovelhas de que lhe fazem o vestido? E que d'aqui não vem achando o merecimento e o grao a cada cousa?

Porém não digo já que porque um gato ou um lobo seja vil, não tenha tanto merecimento o que os pintar discretamente como o que pinta um cavallo, ou o corpo do lião; que até (como acima digo) num simples talho d'um peixe stá o mesmo primor e a mesma descrição de compostura que tem a forma do homem, e quero dizer mesmo de todo o mundo com todas suas cidades.

Mas ha-se de ir dando o seu grao, segundo o trabalho e estudo que uma cousa mais pede que a outra, e de ensinar a alguns inorantes, que dixeram que alguns pintores pintavam bem rostos, mas que não pintavam o mais que preste. Outros | dixeram que em Frandes pintavam roupas e arvoredos por stremo; e alguns afirmavam que todavia em Italia fazem melhor os desnudos e as simetrias ou medidas. E d'estas dizem outras cousas. Mas o meu parecer é que quem souber bem desenhar e sómente fazer um pé, ou uma mão, ou um pescoço, pintará todas as cousas criadas no mundo; e pintor haverá que pinta quantas cousas

f. 145 v.

Weisheit und Sorgfalt ins Dasein gerufen, geformt und gemalt hat — nach seinem Bilde, und auch von geringeren Wesen, es sei Gethier oder die Vogelwelt, jedes in seiner Vollkommenheit, je nach seiner Art.

Nach meinem Urtheil ist diejenige Malerei die vorzüglichste, und gleichsam göttlich, welche irgendein Werk des Ewigen ganz treu nachbildet, es sei eine Menschengestalt, ein wildes und fremdländisches Thier, ein einfacher, leicht nachzuahmender Fisch, einer von den Vögeln unter dem Himmel oder sonst eine Creatur. Und das keineswegs mit Gold oder Silber, noch mit sehr feinen Farben, sondern einzig und allein als Zeichnung, mit Feder oder Stift, oder mit dem Pinsel schwarz-weiß getuscht. Ein jedes dieser Dinge vollkommen in seiner Art nachzuschaffen, bedeutet in meinen Augen nichts Geringeres, als die Schöpferthätigkeit des unsterblichen Gottes nachzuahmen. Und dasjenige wird das vornehmste und beste Malwerk sein, welches das | vornehmste, zarteste und kunstvollste Gebilde wiedergibt. f. 145.

Wo aber ist ein Verstand so stumpfsinnig, dass er nicht begriffe, dass ein Menschenfuß edler ist als ein Schuh? Und die menschliche Haut schöner als ein Lammfell, mit dem man jene etwa bekleidet? Einer der dementsprechend nicht den Wert und die Rangordnung der Dinge herausfände?

Womit ich freilich nicht sagen will, weil eine Katze oder ein Wolf etwas Niederes sei, darum habe der, welcher sie verständnisvoll malt, ein geringeres Verdienst als der, welcher Pferd oder Löwe zum Gegenstande wählt: vielmehr kann man, wie ich bereits gesagt habe, in der einfachen Zeichnung eines Fisches gerade so viel Kunst und Verstand zeigen, wie an der menschlichen Gestalt oder sogar an der ganzen Erde mit all ihren Städten.

Dennoch muss man einen Unterschied oder eine Rangordnung machen, je nach der Arbeit und dem Studium, welches die eine Sache mehr als die andere erfordert. Das sollten sich einige Unverständige merken, die da behaupten, gewisse Künstler verständen sehr gut, Gesichter zu malen, alles Übrige aber nicht in hervorragender Weise. Andere | versichern, in Flandern male man Gewänder und Bäume in vorzüglicher Güte; wieder andere sind der Ansicht, in Italien leiste man Hervorragendes im Nackten, in der Anordnung und in den Proportionen der Figuren. Und noch mehr ähnliche Meinungen kann man zu hören bekommen. Ich jedoch denke, dass, wer f. 145 v.

ha no mundo tão imperfeitamente e tão sem nome que seria melhor não fazê-lo. *E nisto se conhece o saber do grande homem, no temor com que faz uma cousa quanto melhor a entende*, e polo contrario, a inorancia d'outros na temeraria ousadia com que enchem os retavolos do que não sabem aprender. E mestre haverá excelente que nunca pintou mais que uma só fegura, e sem mais pintar merece mór nome e honor que os que pintaram mil retavolos, e melhor sabe elle fazer o que não faz, que os outros sabem o que fazem.

f. 146. E não sómente isto é como vos | digo, mas outro milagre parece mayor que sómente de um valente home dar um facil perfil, como quem quer começar alguma cousa, logo naquelle será conhecido, se fôr *Apelles*, por *Apelles*, se um inorante pintou, por um inorante pintor. E não ha mester mais, nem mais tempo, nem mais experiencias, nem esaminações, ante os olhos que o entendem e do que sabe que só numa dereita linha foi conhecido *Apelles* de *Protogenes*, imortaes pintores gregos.«

E calando-se *Micael Angelo*, prosegui eu:

— »E' tambem cousa grande que um valente mestre, inda que queira e trabalhe muito por isso, não pode mudar tanto a mão nem daná-la, que faça alguma cousa que pareça da mão d'um apprendiz; porque quem com cuidado na tal cousa atentar, ha lhe de achar algum sinal por onde conheça ser feita por mão de quem sabia. E polo contrario, o que sabe pouco, por mais que se esforce por fazer uma minima cousa que pareça feita por um grande home, será endarno seu trabalho, | porque logo ante o grande home será conhecido ser aquillo feito da mão de aprendiz. Mas isto quero agora saber do senhor *Michael Angelo*, para ver se concerta com o meu parecer, e é que me diga qual é melhor: se fazer depressa qualquer obra, se de vagar?«

f. 146 v.

überhaupt gut zu zeichnen weiß und einen Fuß, eine Hand oder einen Hals mit Meisterschaft darstellt, alles Geschaffene zu malen vermag. Hinwiederum wird es Maler geben, die alle Dinge auf Erden in so ungenügender Weise und so ausdruckslos malen, dass es besser wäre, sie ließen ganz und gar davon ab.[144] Das Wissen des großen Mannes erkennt man daran, dass er eine Sache — er verstehe sie noch so gut — trotzdem mit furchtsamer Sorgfalt malt, während im Gegentheil die Unwissenheit der anderen sich an dem tollkühnen Wagemuth zu erkennen gibt, mit dem sie Tafelbilder mit Dingen anfüllen, die über ihre Kräfte hinausgehen. Es kann einen vorzüglichen Meister geben, der nie mehr als eine Gestalt gemalt hat, und ohne darüber hinauszugehen, verdient er mehr Ehre und Ruhm als solche, die tausend Bilder gemalt haben; denn besser versteht er, was er nicht thut, als jene das, was sie thun.

Doch nicht genug mit dem, was ich Euch | sage. Fast als ein **f. 146.** größeres Wunder erscheint es, dass, wenn ein bedeutender Maler nur ein flüchtiges Profil hinwirft, wie einer, der eine Sache anfangen will, man sofort erkennen wird, falls *Apelles* der Meister war, dass es eben von *Apelles* stammt; und wenn ein schlechter Maler es gemalt hat, dass es ein solcher gewesen ist. Für sehende Augen und für die, welche daran denken, dass *Apelles* an einer einzigen geraden Linie von *Protogenes* erkannt wurde[145] — zwei Griechen von unvergänglichem Ruhme — bedarf es nicht längerer Beweisführung oder Untersuchung, noch auch weiterer Beispiele.«

Hier hielt *Michel Angelo* inne. Ich aber sagte:

— »Auch das ist bemerkenswert, dass ein tüchtiger Meister, selbst wenn er es will und sich darum bemüht, doch seine Hand nicht so zu verstellen, noch sie so zu verderben vermag, dass er etwas schafft, das wie Lehrlingsarbeit aussieht, denn wer sorgsam beobachtet, wird etwelches Merkmal finden, aus dem er erkennt, dass sie der Hand eines Kundigen entstammt. Hinwiederum wird der, welcher wenig weiß, so sehr er sich auch anstrengt, etwas Kleines zu schaffen, das von einem großen Manne herzurühren scheine, sich vergeblich anstrengen; | denn alsbald wird das Auge **f. 146 v.** des Kenners herausfinden, dass er Lehrlingsarbeit vor sich hat. Eines aber möchte ich jetzt noch von *Michel Angelo* erfragen, um zu erfahren, ob seine Ansicht der meinigen gleichkommt: nämlich, was besser ist, ein Werk schnell oder langsam zu vollenden?«

E respondeu elle:

— »Eu vos direi: fazer com grande ligeireza e destreza qualquer cousa é muito proveitoso e bom; e dom é recebido do imortal Deos que aquilo que outro stá pintando em muitos dias, se faça em poucas horas; que se assi não fôra, não trabalhara tanto *Pausia Sicyonio* por num dia pintar a perfeição de um menino em uma tavoa. Assi que o que, pintando depressa, não deixa por isso de pintar tão bem como o que pinta vagarosamente, merece por isso muito mór louvor. Mas se elle com a ligeireza da mão trespassa alguns lemites que não são licitos na

f. 147. arte trespassar, devia antes de pintar maes vagarosamente | e studadamente; que não tem licença o excellente e valente home a se deixar ir enganando do gosto da sua presteza, quando se ella nalguma parte se squece ou descuida do grande carrego da perfeição, que é a que sempre se ha de buscar. Onde não vem a ser vicioso fazer um pouco de vagar, ou ainda, se comprir, muito, nem despender grande tempo e cuidado nas obras, se para maior perfeição se faz; mas sómente o não saber é defeito.

E quero-vos dizer, *Francisco d'Ollanda*, um grandissimo primor nesta nossa sciencia, o qual por ventura vós não inoraes, o qual primor cuido que terês por summo, este é que o por que se mais ha de trabalhar e suar nas obras da pintura é, com grande somma de trabalho e de studo, fazer a cousa de maneira que pareça, depois de mui trabalhada, que foi feita quasi depressa e quasi sem nenhum trabalho, e muito levemente, não sendo assi.

f. 147 v. E este é mui excelente aviso e primor. E ás vezes acontece | ficar alguma cousa com pouco trabalho feita da maneira que digo, mas mui poucas vezes; e o mais é fazê-lo a poder de trabalho, e parecer feito mui levemente.

Darauf entgegnete er:

— »Das will ich Euch sagen. Nützlich und gut und ein Gnadengeschenk des Ewigen ist es, mit Leichtigkeit und Schnelle arbeiten zu können, und das, was ein anderer in vielen Tagen erledigt, in wenigen Stunden zu vollenden. Sonst hätte *Pausias* aus Sykion sich nicht so bestrebt, in einem Tage das Bild eines Kindes in höchster Vollkommenheit auf seine Tafel zu bringen. Wenn nämlich einer, obwohl er rasch malt, dennoch nicht aufhört, ebenso gut zu malen wie der, welcher langsam arbeitet, so verdient er weit höheres Lob. Wenn er hingegen, infolge der Gewandtheit seiner Hände, gewisse Grenzen überschreitet, die in der Kunst innegehalten werden müssen, so sollte er lieber langsamer | und sorgsamer bei der Sache sein; denn selbst der hoch- **f. 147.** begabte, hervorragende Künstler darf sich nicht von seiner Vorliebe für die Schnelligkeit dazu hinreißen lassen, in irgendetwas das Endziel, das er stets suchen soll, die Vollkommenheit, zu vergessen oder zu vernachlässigen.[146] Es ergibt sich also, dass es kein Laster ist, ein wenig langsam oder, wo es nöthig ist, sogar sehr langsam zu sein, und viele Zeit und Mühe auf ein Werk zu verwenden, wenn es dadurch vollkommener wird. — Tadelnswert allein ist die schlechte Leistung — das Nichtkönnen.

Noch etwas will ich Euch, *Messer Francisco de Hollanda*, sagen — und damit vielleicht das Wesentlichste und den Kernpunkt unserer Wissenschaft, wenngleich Ihr bereits darum wisst und es ebenfalls für das Wichtigste haltet — Folgendes nämlich: Was man mit größtem Eifer erstreben und mit dem größten Aufwand von Arbeit und Studium, im Schweiße seines Angesichts zu erreichen suchen soll, ist dasjenige, dass was man mit allergrößter Mühe schafft, so aussehe, als wäre es schnell, fast ohne Anstrengung, ja mit größter Leichtigkeit hingeworfen — der Wahrheit zum Trotze.[147]

Das ist eine ausgezeichnete Richtschnur und eine wesentliche Eigenschaft. Wohl kommt es bisweilen vor, | dass ein Werk, auf **f. 147 v.** das wir nicht allzu viel Arbeit verwandt haben, derart ausfällt, wie ich angab, doch ist es äußerst selten, und die wahre Regel bleibt es: viel Mühe zu verwenden und dennoch mühelos Aussehendes zu schaffen.

Mas diz Plutarcho em um livro De liberis educandis que um fraco pintor mostrou a *Apelles* o que fazia, dizendo-lhe: »esta pintura é de minha mão feita ainda agora« — ao qual *Apelles* respondeu: — »inda que mo não dixeras, conheço ser da tua mão e ser feita de pressa; e spanto-me como não fazes d'estas muitas cada dia«.

Porém antes queria (havendo-se de errar ou acertar) que se errasse ou acertasse de pressa que de vagar, e que o meu pintor antes pintasse deligente e um pouco menos que o que fosse muito pesado, pintando melhor, não muito. [1])

Mas isto quero agora saber de vós, *M. Francisco*, para ver se concerta com o meu parecer, e é que me digaes, se muitos modos de pintura [ha] deferentes e quasi de uma bondade, quaes d'elles acharês por piores? ou quaes d'elles são os | maos? f. 148.

— »Mór pergunta todavia foi essa, (lhe respondi eu), senhor *Micael*, que a que vos eu perguntei. Mas assim como a natureza madre numa parte produziu homens e alimarias e noutra parte homens e alimarias, feitos todos por uma arte e proporção, e porém bem deferentes os uns dos outros, assim acontece polla mão dos pintores quasi milagrosamente que muitos grandes homens achareis que cada um pinta por sua maneira e modo homens e molheres e alimarias, e muito deferente modo o um do outro, guardando todos umas mesmas medidas e preceitos; e comtudo todos estes deferentes modos podem ser boos e dinos de em suas deferenças serem louvados.

Porque em Roma *Polidoro*, pintor, muito deferente maneira teve de *Baltesar*, o de *Senna; M. Perino* deferente d'aquella de *Julio*, o de *Mantoa; Martorino* não pareceu com o *Parmesano* e cavaleiro *Terciano em Veneza* mais brando foi que *Lionardo o de Vince;* a galantaria de *Rafael de Orbino*, | e brandura f. 148 v. não se parece com o fazer de *Bastião Venezeano;* o vosso fazer não se parece com outro algum; nem o meu pouco engenho com outro algum se assemelha. E inda que os famosos que nomeei tenham o ar e a sombra, e o desenho e as colores defe-

---

[1]) Form und Sinn dieses Satzes sind etwas dunkel. Bei meiner Übersetzung

Plutarch erzählt in dem Buche *De liberis educandis*, ein unbedeutender Maler habe *Apelles* eine Arbeit von sich mit der Bemerkung gezeigt: »die habe er soeben eigenhändig ausgeführt,« worauf *Apelles* entgegnete: »Hättest du mir das auch nicht mitgetheilt, so würde ich sowohl deine Hand als auch die Raschheit erkannt haben — und nur darüber wundere ich mich, dass du nicht täglich viele solche Bilder fertigstellst.« [148]

Wenn es sich aber nur darum handelt, ob man schlecht oder weniger schlecht malt, so würde ich Schnelligkeit der Langsamkeit vorziehen, und für besser halten, mein Maler malte eifrig und weniger [gut] als der, welcher schwerfällig ist, und ein klein wenig Besseres — aber nicht viel Besseres — zuwege bringt. [149]

Nun aber will auch ich etwas von Euch erfragen, *Messer Francisco*, gleichfalls um zu sehen, ob Eure Ansicht mit der meinigen übereinstimmt. Da es nämlich sehr verschiedene Arten der Malerei von ungefähr gleicher Güte gibt, — welche darunter haltet Ihr für die schlechteste und welche | für die minder gute?« **f. 148.**

»Das ist eine noch schwierigere Frage als die, welche ich Euch vorgelegt hatte« — erwiderte ich. — »Doch meine ich, allwie die Mutter Natur hier Menschen und Thiere und da Menschen und Thiere hingestellt hat, alle nach ein und derselben Art und Weise und dennoch voneinander gar verschieden, so geschieht es auch, dass Ihr viele bedeutende Maler finden könnt, die mit Künstlerhand in wundervoller Meisterschaft Männer wie Frauen und Thiere malen, jeder aber nach seiner eigenen, von der aller anderen ganz verschiedenen Manier, ob auch nach gleichem Maß und Gesetz. Alle diese mannigfachen Malweisen nun können gut, und gerade um ihrer Besonderheit willen, lobenswert sein. So hat hier in Rom *Polidor* eine ganz andere Art des Malens gehabt als *Balthasar von Siena; Messer Perino* malt nicht ebenso wie *Giulio*, der Mantuaner; *Martorino* gleicht nicht dem *Parmegiano;* in Venedig war *Tizian* weicher als *Lionardo da Vinci*, und die Feinheit | und Milde *Raphaels von Urbino* ist mit der Art des Venetianers *Sebastiano* nicht zu verwechseln; Eure Weise ist mit keiner anderen zu vergleichen, ja selbst mein geringer Geist ist keinem anderen ähnlich. [150] Wenn nun auch alle diese berühmten Meister, von denen ich gesprochen **f. 148 v.**

---

habe ich angenommen, dass nach *menos* das unentbehrliche *bem* ausgefallen ist.

rentes uns dos outros, nem por isso deixam de ser todos grandes e famosos homens e claros, cada um por sua deferença e maneira, e as suas obras muito dinas d'estimar quasi em um mesmo preço, porque cada um d'elles fez por emitar o natural e a perfeição, pola via que elle achou para isso mais propia e sua, e conforme a sua idea e tenção.«

E como isto dixe, nos alevantámos e fomos, por ser já noite.

---

habe, in Luft, Licht und Schatten, Zeichnung und Färbung voneinander abweichen, so sind sie darum doch alle große und bedeutende Männer, ein jeder berühmt, gerade um seiner Eigenart und seines Stiles willen, und ihre Werke sind würdig, gleich hoch geschätzt zu werden, weil jeglicher von ihnen danach gestrebt hat, die Natur nachzuahmen und Vollkommenheit zu erreichen auf dem Wege, den er für den besten und passendsten, seinem Ideal und seiner Absicht entsprechendsten befunden hat.«

Nachdem ich so meine Ansicht geäußert hatte, standen wir auf und giengen auseinander, da es schon dunkel geworden war.

---

f. 149.

| Quarto Dialogo.

Se confiamos nas cousas e as temos por mui certas, as mais das vezes nos deixam mui enganados e vazios de nossa vã confiança. E polo contrario, algumas vezes (que não será então) lhe[s] não podemos fugir nem a nós ella[s], e quasi forçadamente acontece.

Assim como foi ao seguinte dia da pratica que tevemos sem a *Marquesa*, que, vindo eu bem descuidado d'ouvir missa da Madonna da Paz, achei a um criado de *M. Lactancio*, o qual me pôs pena da parte da senhora *Marquesa* que, como jantasse, me achasse em Monte-cavallo no mosteiro de São Silvestre.

f. 149. v. Não pude deixar de obedecer, e jantei | muito de pressa; porque me parecia a mim que já d'ali a muitos dias não nos ajuntariamos em tal lugar, nem teriamos a nobre côrte que nos fazia a companhia da *Marquesa*, onde determinei de não perder tão boa ocasião. Mas como o determinei, logo me determinaram de desviar alguns desvios, porque o embaxador Dom Pedro Mascarenhas mandou-me entimar para ir a casa do Papa e Sixto Cordeiro, o mais galante dos Portugueses que havia em Roma, mandou-me dizer que me esperava na rua de Bancos para íremos receber cartas de Portugal, porque era vindo a stafetta de Spanha.

Porém eu determinei de me soltar de tudo isto, e fui-me caminho de Monte-cavallo. E todavia, parecendo-me cedo e passando por casa do cardeal Grimaldo (sic) quis lembrar a *Dom Julio de Macedonia*, seu gentil homem, e o mais consumado de todos os luminadores d'este mundo, quis lembrar uma obra que me fazia.

Viertes Gespräch. | f. 149.

Wenn wir uns auf gewisse Dinge verlassen und sie für ganz sicher halten, so geschieht es fast immer, dass wir getäuscht und in unserer eitlen Zuversicht betrogen werden. Anderemale jedoch tritt gerade das Gegentheil ein: wir können den Ereignissen nicht entfliehen, noch sie uns, und das Unabänderliche verwirklicht sich.

So ereignete es sich an dem Tage nach der Unterredung, die wir ohne die *Marchesa* miteinander gehabt hatten, dass, als ich nichts ahnend nach der Messe aus Santa Maria della Pace heraustrat, ein Diener des *Messer Lattanzio* auf mich zukam und mir im Namen der *Marchesa* auferlegte, mich, sobald ich gespeist hätte, nach dem Monte Cavallo zum Kloster San Silvestro aufzumachen.[151]

Natürlich folgte ich diesem Befehle und speiste | in freudiger f. 149 v. Hast, denn ich hatte geglaubt, wir würden uns erst nach längerer Frist wieder an jenem Orte einfinden und jene edle Versammlung um uns sehen, die wir der Gegenwart der *Marchesa* verdankten; deshalb wollte ich um keinen Preis die glückliche Gelegenheit versäumen.[152] Während ich solchen Willens war, hätten gewisse Zwischenfälle beinahe gleich anfangs seine Verwirklichung vereitelt. Der portugiesische Gesandte D. Pedro Mascarenhas wies mich nämlich an, den Papst aufzusuchen; und gleichzeitig ließ mir Sixto Cordeiro,[153] der eleganteste Weltmann unter allen Portugiesen, welche damals in Rom lebten, melden, er erwarte mich in der Via dei Banchi, um Briefe aus unserer Heimat, welche der Courier aus Spanien gebracht, in Empfang zu nehmen.

Ich aber beschloss, mich über alle diese Hindernisse hinwegzusetzen und machte mich auf nach dem Monte Cavallo. Da es mir jedoch zu früh schien und ich am Hause des Cardinal Grimaldi vorüber musste,[154] wollte ich *D. Giulio de Macedonia*, seinen Kammerherrn, den vorzüglichsten Miniaturmaler auf Erden, wegen eines

f. 150. Folgou Julio de ver-me, | porque dias havia que nos não viamos; e depois de vermos nossa obra (e chamo-lhe nossa, porque era meu o desenho e suas as colores) e querendo-me despedir d'elle, perguntou-me que onde ia, pois que assim o deixava.

Como lhe eu dixe que me ia pois conversar com mestre *M. Angelo* e com a senhora *Victoria Colonna, Marquesa de Pescara*, e com *M. Lactancio Tolomeu*, gentil homem Sennês, á igreija de São Silvestre, começou a dizer *Dom Julio*:

— »Oh *M. Francisco*, que remedio me darieis vós para que fosse eu digno da conversação de tão nobre côrte? E para que o senhor *Micael Angelo* me recebesse no numero de seus servidores pola vossa intercessão?«

Comecei-me eu a rir de *Dom Julio*, [dizendo] que:

— »Sendo eu forasteiro, e havendo um anno só que stou nesta terra, e sendo vós um dos valentes e dignos homens d'ella, e patricio, me quereis dar tanta honra? Fallai vós a *M. Angelo*, que elle folgará bem de vos conhecer; porque, na verdade, f. 150 v. *M. Angelo* é homem muito honrado | e discreto (além de seu saber, que lhe não podemos tirar) e conversado; não é de tão má condição, como a gente cuida. E todavia, porque eu sou por grande mercê da senhora *Marquesa* ali chamado, e elle achar-se já comvosco stranho, por vos inda não ter conhecido, dai-me licença, que não tome tanta licença como levar-vos comigo, sem os ter primeiro avisado. Eu lhes direi de vós, senhor *Dom Julio*; e eu confio que sendo de vós bem informados, que vos tenham por bem dino do seu conhecimento. Mas todavia dai-me licença que acuda já para lá, porque me parece que se vão fazendo horas, e porventura me podem star sperando.«

Querendo me eu assim despedir de *Dom Julio*, que havia de fazer a sorte d'aquelle dia, que era outra que eu não cuidava?

Werkes mahnen, das er für mich in Arbeit hatte. Es freute ihn mich zu sehen, | denn wir hatten uns seit langem nicht getroffen; f. 150. Nachdem wir aber unsere Arbeit in Augenschein genommen hatten — ich sage unsere Arbeit, weil die Zeichnung von mir war, und er dieselbe colorierte — als ich mich gerade anschickte, mich zu verabschieden, verlangte er zu wissen, warum ich ihn schon verließe, und wohin ich mich so eilig begäbe.

Wie er aber hörte, ich gienge nach der Kirche von San Silvestro zu einer Unterredung mit dem Meister *Michel Angelo* der *Marchesa von Pescara*, *Vittoria Colonna* und dem sienesischen Edelmanne *Lattanzio Tolomei*, rief *D. Giulio* aus:

— »*Messer Francisco!* Könntet Ihr mir nicht dazu verhelfen, dass auch ich der Unterredung mit einer so hohen Versammlung gewürdigt würde, und bewirken, dass *Michel Angelo* mich durch Eure Vermittlung in die Zahl seiner Diener aufnähme?«

Ich aber sprach lachend:

— »Ich bin ein Fremder und erst seit einem Jahre in diesem Lande, und doch wollt Ihr, einer seiner tüchtigsten und würdigsten Söhne, ein Patrizier, mir so viel zutrauen? Sprecht doch selbst mit *Michel Angelo*, er wird sich gewiss freuen, Euch kennen zu lernen; der Meister ist in Wahrheit ein Gentiluomo, | von großer f. 150 v. Klugheit und umfassender Gelehrsamkeit, wenn wir sein Wissen und seine Kunst beiseite setzen, die niemand ihm absprechen kann, und der Umgang mit ihm ist keineswegs so schwer, wie die Leute glauben. Weil ich aber nur durch die hohe Gunst der Frau *Marchesa* zu jenen Versammlungen hingezogen worden bin, und Ihr dem großen Meister bis heute fremd seid — dieweil er Euch noch nicht kennen gelernt hat — so bitte ich Euch, es mir nicht nachzutragen, wenn ich mir nicht gleich die große Freiheit gestatte, Euch mit mir zu nehmen, ohne Euch vorher angemeldet zu haben. Ich werde zu beiden über Euch reden, *D. Giulio*, und bin fest davon überzeugt, dass, wenn sie über Euch wohl unterrichtet sind, sie Euch alsbald für ihrer Bekanntschaft würdig anerkennen werden. Erlaubt mir indessen, dass ich selber nun sofort dorthin eile; denn ich glaube, es ist schon Zeit, und sie möchten vielleicht bereits auf mich warten.«

Auf solche Weise wollte ich mich von *D. Giulio* verabschieden. Doch ganz anders, als ich erwartet hatte, sollte sich jener Tag gestalten!

Eis que entra pola porta *Valerio de Vicença*, com tres gentis homens romanos (mas um d'elles tornouse logo) e leva-me f. 151. nos braços com grande | festa, porque o não tinha inda visto depois que viera de Veneza«.

Era *Valerio de Vicença* um homem velho, muito bem desposto, e gentil homem de muito nobre conversação; e além d'isto elle foi um dos homens cristãos que no presente tempo quis competir com os antigos em a arte de sculpir medalhas fundas ou de meo relevo, em ouro, e em cristal, e em aço. E era elle grande meu amigo, pola parte que elle tinha de excelente, e por meio de *Dom Julio de Macedonia*, em cuja casa nós stavamos. Como nos tevemos recomendado e elle soubesse de *Julio* a pressa que eu tinha por me ir ao meu caminho:

— »Falai em al! (dixe o de Vicença) que não sairês hoje por esta porta fóra, *M. Francisco d'Ollanda*, até que a strella vespera cerre a noite. E perdoe-me agora a senhora *Marquesa* e *M. Angelo*, esta força, a que não é pequena desculpa ella mesma. f. 151 v. E tambem nós aqui façamos hoje | côrte com estes senhores, que cuido que são d'ella.«

Começaram os gentis homens a dizer que se não podia mais ir buscar do que ali stava, e a convidarem-me a não me partir; e assim o mesmo *Don Julio*. Eu, inda que muito prezava o recado do meu caminho, achei que, tendo chegado ali, que não podia já d'ali partir-me. E achei que podia bem fazê-lo, por quanto eu não dei palavra ao recado da senhora *Marquesa* de mais que dizer que eu trabalharia por obedecer a Sua Excelencia, o qual eu tinha feito emquanto pude até então, deixando por isso até as cousas que me relevariam e que por ventura outrem não deixára.

E respondi:

— »Juro-vos, pelo rio Tibre, senhor *Valerio*, que não perdera a minha jornada por nenhum outro interesse, se não

Gerade in jenem Augenblicke trat, begleitet von drei römischen Edelleuten, von denen einer sich sogleich wieder entfernte, *Valerio de Vicenza* zur Thür herein und eilte alsbald auf mich zu, mich mit lauten | Freudenbezeugungen umarmend und begrüßend, denn seit er aus Venedig gekommen, hatten wir uns nicht gesehen.[155]

f. 151.

Dieser *Valerio de Vicenza* war trotz seines Alters ein noch stattlicher Edelmann von hoher Bildung, einer von denjenigen modernen Bildnern, die es den heidnischen Meistern des Alterthums in der Kunst, Münzen und Medaillen aus Gold, Krystall oder Stahl, vertieft oder in Halbrelief herzustellen, gleichzuthun suchten. Er war mir ein lieber Freund, sowohl wegen seiner trefflichen Eigenschaften, als wegen des *D. Giulio de Macedonia*, in dessen Hause wir weilten. Als wir uns begrüßt hatten und mein Freund durch *D. Giulio* erfuhr, wie eilig ich es mit dem Fortgehen hätte, sagte jener:

— »Schlagt Euch das aus dem Sinne, *Messer Francisco de Hollanda!* Keinen Fuß werdet Ihr heute mehr aus diesem Zimmer setzen, bis der Abendstern die Nacht heraufführt. Mögen die Frau *Marchesa* und *Michel Angelo* mir diese Gewaltthat verzeihen, die ihre Entschuldigung in sich selbst findet. Heute wollen wir hier | Hof halten, mit diesen Herren hier, die sehr wohl geeignet sind, einen solchen zu bilden.«

f. 151 v.

Hier meinten auch die Edelleute, man könne keinen besseren Hof halten, als den dort versammelten, und baten mich, sie nicht zu verlassen. Und ihren Bitten schloss sich *D. Giulio* an. Wohl lag mir der ursprüngliche Zweck meines Ganges sehr am Herzen; aber da ich nun einmal dort war, glaubte ich mich nicht entfernen zu dürfen, die Verantwortung für mein Bleiben aber wohl auf mich nehmen zu können, zumal ich auf die Botschaft der *Marchesa* nichts anderes geantwortet hatte, als »dass ich mich bemühen würde, den Befehlen der hohen Frau nachzukommen« — was ich in Wahrheit bis zu diesem Augenblick gethan hatte, soweit es in meinen Kräften stand, indem ich sogar wichtige Angelegenheiten hintangesetzt, die ein anderer möglicherweise nicht vernachlässigt hätte.

Daher antwortete ich:

— »Beim Tiberfluss schwöre ich Euch, *Messer Valerio*, dass ich um keines anderen Vortheiles willen, als den, die Gnade, die Ihr

fôra tamanho como é gainhar esta mercê que quereis fazer-me.
f. 152. E isto por nenhum preço do mundo. | Mas pois que me Deos fez tanto favor que lhes não posso fugir, e se perco algum grande é para gainhar outros maiores, assim como me agora acontece, digo que eu me ofreço ao que Vossas Senhorias mandarem; e porque deixo muito por ganhar este lugar, que por isso quero deixá-lo.«

Folgaram elles de eu não ir-me, quando *Valerio de Vicença*, por me começar a mostrar que não me fallecia ali alguma cousa nobre das que em outro lugar podia haver, tirou, de baixo da roupa de veludo que trazia, cincoenta medalhas de ouro purissimo, feitas pola sua mão, ao modo das antigas, tão admiravelmente feitas, que me fezeram ja parecerme mór a opinião que tinha da antiguidade. E estas eram feitas de cunho, maravilhosamente. Entre as quaes medalhas me mostrou uma de Artemysia ao modo grego, com o Mauseolo da outra parte; e assi mesmo um
f. 152 v. Vergilio, ao modo latino, com umas esculpturas pastoris | da outra parte, que me muito namoraram sobre as outras todas. E d'ali por diante tive eu a mestre *Valerio* por maior homem do que eu cuidava.

— »Ora bem (dixe elle), em que pratica, *M. Francisco*, vos entretinhaes lá, na companhia da senhora *Vittoria Colonna* e de *M. Micael Agniolo*?«

— »Em nenhuma outra (respondi eu), *M. Valerio*, mais nobre que da pintura.«

— »Mais nobre nem alta que essa não podiaes vos ter alguma (dixe elle) pois que, partindo do summo pintor que nos fez, despois de nos pintar toda a terra, torna outra vez a parar n'elle,[1]) que é o stremo das alturas e nobrezas.«

— »E em que termos da grande pintura fallavaes? (me começou a perguntar dom *Julio*).

— »Fareis melhor (lhe respondi eu), senhor dom *Julio*,

---

[1]) Ich erblicke in *nelles* der Vorlage einen Copistenfehler.

mir erweisen wollt, zu verdienen, das was ich für diesen Nachmittag plante, ungethan gelassen hätte. Um keinen Preis hätte ich es gethan. | Da Gott mir aber die hohe Gunst gewährt, dass ich Euch nicht entfliehen kann, und ich etwas Großes verliere, nur um noch Größeres zu gewinnen — wie eben jetzt — so erkläre ich, dass ich bereit bin zu allem, was die Herren zu befehlen belieben, und dass ich, gerade weil ich viel aufgebe, um hier zu bleiben, mich dazu entschlossen habe, es zu thun!« f. 152.

Alle erfreute es, dass ich dort bleiben wollte; und *Valerio de Vicenza*, gleichsam um mir sofort zu beweisen, dass ich dort keinen der Vortheile vermissen würde, die mir anderwärts zutheil geworden wären, zog unter seinem Sammetgewande fünfzig Medaillen von feinstem Golde hervor, die er mit eigener Hand nach Art der antiken hergestellt hatte, und zwar in so bewunderungswürdiger Weise, dass sie mir die hohe Meinung, die ich vom Alterthum hatte, als schier übertrieben erscheinen ließen. Unter diesen Medaillen, die von bewunderungswürdiger Prägung waren, zeigte er mir eine, welche auf der einen Seite eine Artemisia nach griechischer Art und auf der anderen das Mausoleum darstellte; und dazu eine zweite nach römischer Manier mit einem Vergil und einer Hirtenscene | auf der Kehrseite, welche beide mich mehr als alle übrigen entzückten, so dass ich *Valerio* fürderhin für einen noch bedeutenderen Meister hielt als vorher.[156] f. 152 v.

»Wohlan, *Messer Francisco!*« — wendete sich dieser darauf an mich — »sagt uns, welches der Gegenstand Eurer Unterhaltungen mit *Vittoria Colonna* und *Michel Angelo* gewesen ist?«

— »Kein anderer und kein geringerer« — entgegnete ich — »als die edle Malerkunst.«

— »Einen edleren und höheren hättet Ihr überhaupt nicht finden können« — erwiderte jener — »denn ausgegangen von dem Maler über alle Maler, der uns erschaffen hat, nachdem er die ganze Erde für uns gemalt hatte, kehrt sie abermals zu Ihm zurück, in dem alles Hohe und Edle gipfelt.«[157]

— »Auf welchem Gebiete aber bewegten sich Eure Gespräche über die Malerei?« — ergriff *D. Giulio* das Wort. Ich aber lenkte ab, indem ich ihn also herausforderte:

— »Besser wäre es, *D. Giulio*, wenn Ihr diesen Herren

de nos mostrardes, a estes senhores e a mi, as excelentes obras f. 153. d'ella de vossa mão | que não em gastáremos o tempo em fallar d'ella.«

— »Como? entendês vós por menos nobre o praticar da gravissima nossa arte (dixe *Julio*) do que é digno e bello vê-las obras da pintura? Não creo eu, *M. Francisco*, que vos tendes em menos o tratar dos primores d'ella que vê-la a ella, porque ambas estas suas partes se não querem deixar vencer uma da outra, e cada uma d'ellas quer ser primeira.«

— »Mostrai-nos vós todavia já a primeira, então acupai-nos na segunda« [lhe respondi eu].[1])

Aqui nos mostrou dom *Julio* um Ganimedes, iluminado de sua mão sobre o debuxo de *M. Angelo*, muito suavemente lavrado, que foi primeira cousa de que elle em Roma ganhou fama. E despois uma Venus muito arrezoada. Mas finalmente elle nos mostrou duas folhas grandes de um livro, na primeira das quaes stava iluminado são Paulo, dando a vista a um cego f. 153 v. perante o proconsul | romano; e na outra stava a Caridade com outras feguras, entre colunas corynthias e edeficios, que foi a mais encarecida obra de iluminação que entendo que pode haver em alguma parte; porque assim ficava baxo ante aquillo as illuminações de Frandes que não tinham nome nem as melhores que eu visse, (que cuido que tenho visto algumas).

Vi eu nas obras de iluminação de dom *Julio*, uma maneira de lavrar de uns certos pontos, a que eu chamo *athomos*, a maneira de veos tecidos que parecem uma nevoa lançada por cima da pintura, a qual até este nosso tempo eu ousarei afirmar (com licença de Salomão que diz que tudo foi já dito e feito) que ainda não foi achada senão de dom *Julio de Macedonia;* nem em Italia eu não vi o tal lavrar a alguma pessoa, nem em Frandes, posto que pareça que o arremedam.

---

[1]) In der Vorlage gehören die Worte, welche ich Hollanda in den Mund

und mir einige von den vorzüglichen Malereien von Eurer Hand | f. 153. zeigtet, statt dass wir die Zeit mit Gesprächen über sie verbringen!«

— »Wie? So meint Ihr also, es sei weniger nützlich, von unserer schweren Kunst zu reden, als es würdig und schön ist, ihre Werke zu betrachten?« — fragte *D. Giulio.* — »Ich glaube nicht daran, *Messer Francisco*, dass Ihr ein Gespräch über ihre Vorzüge geringer achtet, als sie zu schauen; denn keine der beiden Arten, sich mit ihr zu beschäftigen, will sich von der anderen den Vorrang streitig machen lassen, vielmehr will jede die erste sein.«

»Immerhin« — äußerte ich meine Meinung — »gebt uns zuerst etwas zu schauen; hernach wollen wir zum Gespräche übergehen.«

Da legte *D. Giulio* uns einen Ganymed vor, den er nach einer Zeichnung *Michel Angelos* illuminiert hatte, in sehr zarter Ausführung — die erste Arbeit, durch die er sich in Rom einen Namen verschafft hat.[158] Dann bewunderten wir eine wohlgelungene Venus und zuletzt zwei große Blätter eines Buches. Auf dem ersten war in Miniaturmalerei Sanct Paulus dargestellt, wie er einem Blinden vor dem römischen | Proconsul das Augenlicht wiedergibt, während auf dem andern eine Charitas, von mehreren Gestalten umgeben, zwischen korinthischen Säulen und schönen Gebäuden dem Beschauer entgegentritt — nach meiner Meinung die vorzüglichste Miniatur, die es überhaupt geben kann; denn so sehr standen hinter ihr die flandrischen zurück, dass selbst die besten, die ich davon gesehen habe, mir gar nicht nennenswert erschienen — und ich glaube wahrlich, eine genügende Anzahl davon zu kennen.[159] f. 153 v.

Ich bemerkte dabei an den Illuminuren des *D. Giulio* eine Art, mit kleinen Punkten zu arbeiten, die ich Atome nenne, so dass nebelgleich ein Schleier über die Malerei ausgebreitet zu sein scheint, von der ich mich zu behaupten getraue — mit Verlaub des weisen Salomon, der uns lehrt, es sei alles schon einmal dagewesen — dass sie bis auf unsere Tage von keinem anderen, als von *D. Giulio de Macedonia* angewandt worden ist; denn weder in Italien habe ich irgend jemand auf diese

---

legen zu müssen glaube, noch Giulio de Macedonia.

Mas quero aqui dizer o que passa em verdade, que sendo f. 154. | eu moço, antes de me el rey nosso senhor mandar para Italia, estando eu em Evora, fazendo umas duas historias, de preto e branco, a uma da Saudação de Nossa Senhora e a outra do Espirito Sancto para um breviario solene de Sua Alteza, eu achei por mi mesmo aquella maneira de iluminar de athomos e de nevoa que fazia dom *Julio* em Roma, quė logo a meu pai pareceu muito bem, o qual tambem a tinha começado a achar. E indo eu a Roma, como digo, achei que sómente dom *Julio* lavrava d'aquella maneira que eu em Portugal tinha achado. E o que me mais spantou foi dizer-me que quasi no proprio tempo que eu em Evora tinha achado a tal maneira de perfeição em tecedura dos athomos, que naquelle mesmo tempo o tinha elle achado novamente em Roma, quinhentas leguas de Evora. E esta f. 154 v. maneira de obra é muito maa de entender, | e ainda é muito pior de fazer. Por onde eu dei então a *Julio* a palma que na mão teria, entre todos os iluminadores da Europa, diante d'aquelles Romanos e de Valerio, o de Vicença.[1])

Começou a dizer naquella hora a mesmo *Julio* a um dos Romanos:

— »Senhor Camillo, emende-me a Senhoria Vossa alguma cousa na minha obra, pois que *Francisco d'Ollanda* ma não quer emendar, e me quer dar tanto nome como eu não mereço.«

Respondeu então o Romano d'est'arte:

1. Contra os que emendam a pintura indiscretamente.

— »Em Italia não ha gentil homem nem senhor que, vendo uma pintura ilustre, a não encarecer e louve grandemente, co- f. 155. nhecendo todas as suas partes tam bem | como um proprio mestre. E muitas vezes m'espanto das cousas que nisso lhes vejo entender

---

[1]) Durch die von Raczinsky veröffentlichte französische Übersetzung hat sich ein Irrthum betreffs dieser Stelle verbreitet. Darin werden die Worte: »dei a Julio a palma que na mão teria« so gedeutet, als meinte Hollanda, ich gab die Palme dem

Art arbeiten sehen, noch auch in Flandern, wenn es auch manchmal so aussieht, als ahme man dieselbe dort nach.

Doch muss ich, der Wahrheit gemäß, hier etwas berichten: dass ich nämlich | in meiner Jugend, ehe mein Herr und König f. 154. mich nach Italien schickte, in Evora, als ich zwei Historien schwarz-weiß ausführte — eine mit der Begrüßung Mariae, die andere mit der Ausgießung des heiligen Geistes — für ein Festtags-Brevier seiner Hoheit des Königs — selbständig diese Art und Weise, mit Atomen nebelartig zu illuminieren, erfand, wie *D. Giulio* sie in Rom ausübte.[160] Auch mein Vater, der Gefallen daran fand, hatte schon damit begonnen. In Rom aber arbeitete, wie gesagt, *Giulio* allein in jener selben Weise, die ich, noch in Portugal, erfunden hatte. Natürlich setzte es mich in Staunen, zu erkennen, dass fast zu derselben Zeit, wo ich in Evora zu jener Manier, mit dem Atomgewebe zu malen, gekommen war, er, fünfhundert Meilen entfernt, zu Rom das Gleiche auf eigenen Wegen gefunden hatte. Diese Art zu Malen gebürend zu würdigen ist nicht leicht, doch | noch schwerer f. 154 v. ist es, sie anzuwenden, weshalb ich damals, hätte mir eine Palme zugebote gestanden, dieselbe *D. Giulio* gereicht hätte als dem größten unter allen Miniatoren Europas, in Gegenwart jener Römer und des *Valerio de Vicenza*.[161]

Zu einem derselben gewendet, sprach *D. Giulio* jedoch zu jener Stunde:

— »Edler Herr Camillo[162]! Ihr solltet mich auf die Fehler in meiner Arbeit aufmerksam machen, da *Francisco de Hollanda* es nicht thun will und mich mehr preist, als ich verdiene.«

Der Römer aber begann also seine Rede, und zwar:

1. Gegen diejenigen, welche sich unterfangen, Malwerke mit Unverstand zu beurtheilen.

— »In Italien gibt es viele große Herren und Edelleute, die beim Anblick irgendeines bedeutenden Gemäldes dasselbe preisen und loben, in so richtiger Erkenntnis aller seiner Vorzüge, | als f. 155. wären sie selbst Meister; und oftmals setzt es mich in Staunen,

---

Julius, die ich eigentlich in der Hand hätte haben müssen. Ich verstehe: ich gab ihm durch Lobsprüche die Palme, die ich ihm auch effectiv gegeben hätte, falls sie mir zur Hand gewesen wäre. S. die Erläuterung.

e alcançar discretamente. Tambem ha outros gentis homens que presumem de fallarem na pintura indiscretamente, desgabando o que não entendem.

Não sei se achais lá d'estes na vossa Spanha ou Portugal (dezia elle, para mi oulhando), e isto é geralmente. Mas em special ha hi quem reprenda e dê pareceres sobre a pintura, tão confiado como que tivesse pago d'alguma obra áquelle mestre de pintar os seis mil seistercios del rey Atalo, ou como que tevesse tantos quadros de excelente pintura na sua camara, ou que já tem insinado com os primores da pintura o menos bom e o melhor d'ella. E já ouvi a alguns dizer d'estes mui bravos: »aquella mão me parece um pouco torta«; e »aquella perna mais curta que aquelloutra«; e »estas tintas não as queria na obra tão apagadas«; emfim »boas tintas são as de Frandes«, e d'estas f. 155 v. | dizerem outras cousas que lhes seria melhor star callados. Mas da vossa obra, senhor *Julio*, baste conhecer que é feita por vossa mão; e o que d'ella não entendemos ha-se de cuidar que stá como deve, e que nosso é o defeito de não entendê-la, e não já vosso.«

Calou-se elle e dixe o outro Romano:

»Quem ensinasse e castigasse a estes nescios que presumem de fallar na pintura, assi como elles merecem, a serem mais corteses e a saberem fallar no que inoram, por mais fidalgos e nobres que fossem! ou ao menos quem lhes dixesse o que disse aquelle bom pintor a Megabyso Persiano, o qual querendo fallar inorantemente na pintura, mas não sofrendo *Apelles* seus pareceres, com muita galantaria o reprendeu, dizendo-lhe, que primeiro que se na pratica descobrisse, não tinha d'elle alguma maa openião, porque a purpera, de que vinha como rey vestido e o f. 156. ouro lho tinham encuberto | até então, e honestavam o seu callar; mas que, despois que tão indiscretamente na pintura fallara, que já era até dos seus aprendizes conhecido e descoberto.

Mas estes fidalgos, de que fallamos, nem sempre desgabam

wie viel sie davon verstehen und richtig auffassen. Doch gibt es auch anders geartete Edelleute, die sich anmaßen, ohne Einsicht über die Malerei zu reden und zu verunglimpfen, was sie nicht zu würdigen wissen. Ob Ihr dort unten in Eurem Spanien oder Portugal gleichfalls solche Leute habt, ist mir unbekannt — schob er, mit einem bedeutsamen Blicke zu mir hinüber, ein — im großen und ganzen nämlich.[163] Denn im besonderen gibt es thatsächlich einzelne, welche tadelnde Urtheile über die Malerei mit so viel Selbstbewusstsein aussprechen, als hätten sie für irgendein Werk die 6000 Sestertien des Königs Attalus gezahlt,[164] oder als wäre ihr Zimmer eine Gallerie ausgewählter Bilder, und sie selber hätten nebst allen Finessen des Malens schon andere das gelehrt, was an ihr weniger gut und was das beste ist. Von diesen »Bravi« habe ich schon einige sagen hören: »Jene Hand scheint mir etwas krumm!« — »Jenes Bein ist zu kurz gerathen!« — »Diese Farben sind viel zu blass!« — »Ein gutes Colorit findet man nur in Flandern!« und andere | Redensarten mehr, die sie lieber für sich behalten sollten. Von der Arbeit aber, *D. Giulio*, die Ihr uns gezeigt, muss es uns genügen, zu wissen, dass sie Eurer Hände Werk ist. Begreifen wir aber irgendetwas davon nicht, so haben wir anzunehmen, dass es dennoch gut ist, und dass nicht Eure Kunst, wohl aber die Schwäche unserer Einsicht schuld daran ist, wenn wir es nicht erkennen.«

f. 155 v.

Als er geendet hatte, fuhr der andere Römer fort:

»Wenn nur immer jemand diese Unverständigen, die sich herausnehmen, von der Malerei zu reden, nach Gebür zurechtweisen wollte und sie lehrte, höflicher zu sein und vernünftig zu reden von dem, worin sie nicht bewandert sind, so vornehmen Adels sie auch sind! Oder wenn wenigstens einer zu ihnen spräche, wie jener berühmte Maler dereinst zu dem Perser Megabysos, der sich einfältig über ein Gemälde ausgelassen hatte. *Apelles*, dem seine Äußerungen widerstrebten, tadelte ihn nämlich in gewandter Form, mit der Bemerkung, er habe keine üble Meinung von ihm gehegt, solange er sich nicht durch seine Worte bloßgestellt habe, denn das Gold und der Purpur seiner Königskleidung hätten ihn davor geschützt | und sein Schweigen beschönigt; nun er aber in so thörichter Weise vom Malen geredet, habe er sich sogar den Lehrlingen verrathen und entdeckt.[165]

f. 156.

Doch tadeln jene Edelleute, von denen wir gesprochen

a pintura; que algumas vezes a louvam e celebram. Porém são tão discretos que o que tacham é o melhor, e o que louvam são as menos cousas, como acontece a muitas d'esta vida. E dizem que vêm umas delicadezas naquella obra que os mata; e se algum valente desenhador quiser aquella delicadeza saber d'elles, achará sem duvida ser da obra a mais fraca, e que mais mostra de rudeza que de gosto nem emtelligencia da arte; porque já não vos hão de ponderar a invenção do desenho, nem o despejo e severidade, nem a ousadia das sombras, nem a rareza do claro ou realço, nem a novidade de fazer, nem a descrição e cuidado do compartir, nem a mestria e scolher das figuras, f. 156 v. nem o decoro, nem antiguidade, | nem a perfeição nas cousas mais esquecidas e dessimuladas — nada d'isto lhe não dará a elle a morte, comoquer que nunca deu a vida a um excelente pintor, nem se matou polas conhecer e pagar a estas cousas.

Tambem estou muito mal com os Spanhoes no merecimento e satisfação da pintura; porque achareis uns homens em Spanha que esmorecem e gostam da pintura o mais do mundo todo, e que folgam de a ver, e a louvam quanto basta; e, apertando mais a cousa, não têm animo de mandar fazer sequer duas ou tres obras, nem de sómente uma pagar, e spantam-se de haver quem dê tanto por ellas em Italia; e a meu entender não fazem isto como tão grandes como elles cuidam que são.«

E calou-se:

— »Folgo de ver (dixe eu então) que Vossa Senhoria não traz os penachos á Orsina, nem as medalhas contra a pintura, mais f. 157. como defensor d'ella; mas todavia não se proceda | a dizer mal de Spanha, porque porventura se achará aqui algum Colonnês. Eu d'Espanha não sei nada, mas em Portugal sei que ha principes que stimam a pintura, e que a pagam.

haben, nicht jegliches Gemälde; bisweilen loben und preisen sie etwas daran; doch verfahren sie dabei mit so übergroßer Schlauheit, dass dasjenige, was sie tadeln, das beste, und was sie loben, das Minderwertige ist (dem übrigens Ähnliches auf Erden recht oft zustößt.) Sie behaupten, an dem Werke, das sie entzückt, gewisse Feinheiten wahrzunehmen; so oft aber ein tüchtiger Zeichner um nähere Angabe dieser Feinheiten bittet, so wird er ohne Zweifel erkennen, dass sie der schwächste Theil der Arbeit sind, Sachen, die mehr aus künstlerischem Unverstand, als aus gutem Geschmack oder Kunstsinn hervorgegangen sind. Niemals werden Jene Gewicht legen auf die Erfindung, den Gedankengehalt, die Strenge der Zeichnung, die leichte Hand, Kühnheit in der Schattengebung, ungewöhnliche Lichteffecte,[166] die Reliefgebung, die Neuheit in der Ausführung, Geschick in der Anordnung und Meisterschaft in der Auswahl der Gestalten, das Stilvolle, den antiken Geist, | die Vollendung auch in den kleinsten und unscheinbarsten Einzelheiten — über nichts von allem diesem quälen sie sich zu Tode, wie sie auch niemals einem vorzüglichen Maler zum Leben verholfen haben, noch auch ihr eigenes Dasein darauf verwenden, derartige Dinge verstehen und schätzen zu lernen. f. 156 v.

Eine schlechte Meinung habe auch ich mir übrigens von den Spaniern gebildet, was ihre Wertschätzung der Malerei anbetrifft; denn Ihr werdet in Spanien nicht wenige finden, welche die Kunst über alles in der Welt preisen, von ihr entzückt sind, sie zu sehen begehren und nicht aufhören, sie zu rühmen; sobald man aber auf sie eindrängt, haben sie nicht den Muth, dies oder jenes Werk zu bestellen oder wenigstens zu bezahlen, und staunen noch obendrein darüber, dass es in Italien jemand gibt, der so viel dafür verausgabt. Meiner Ansicht nach entspricht das nicht der hohen Meinung, die sie von sich haben.«[167]

Damit schwieg er. Ich aber fuhr fort:

— »Es freut mich, zu sehen, dass Ihr nicht dem Banner der Orsini folgt, noch Eure Waffen gegen die Malerei richtet, sondern vielmehr als ihr Vertheidiger auftretet; doch möchte ich nicht, dass man fortführe, | Übles von Spanien zu sagen, denn es könnte auch unter uns irgendein Parteigänger der Colonna sein.[168] Zwar weiß ich von Spanien so gut wie nichts; von Portugal aber ist mir wohlbekannt, dass es dort Fürsten gibt, welche die Malerei hochhalten und sie bezahlen. f. 157.

E pois que assi é, *Dom Julio*, que este senhor dá licença aos Spanhoes de pagarem mal as obras, não o quero guardar para outro tempo, e dai-me licença para pagar as colores da minha, porque mais me não atrevo. E mester ha que me ajude o senhor *Valerio* com estes senhores contra o vosso merecimento que, posto que sahi de casa bem descuidado d'isto, quero vos dar não sei quantos vintens que trago comigo, antes que alguem mos furte.«

E como isto dixe, tirei vinte cruzados em ouro que num bolso trazia e entornei-os diante de *Dom Julio.*

Mas foi então para ver o gram iluminador fugir d'elles assi como de alguma cobra, dizendo que tal não faria e jurando! Parecia-me | a mi que o não fazia menos que gentilhomem em dar a *Dom Julio* por um quarto de porgaminho, que lhe eu desenhara e em que elle sómente posera o trabalho das colores, XX cruzados em ouro.

f. 157 v.

E tornei-lhe a dizer:

— »Senhor *Dom Julio*, eu não vos pago o merecimento (que vale mais de cem escudos, e eu o conheço); mas tomai este tributo d'este pobre gentilhomem como rico gentilhomem que vos sois, se a estes senhores que aqui stão, e a *M. Valerio* parecer que eu o faço honestamente na calidade do negocio, e que me estaria porventura mal mostrarme comvosco mais liberal. E todavia, chegando a minha pousada, vos mandarei mais cinco cruzados que ajuntareis aos vinte. E se me muito ferzedes, serão trinta, só por essa resistencia que me fezestes.«

— »Bem está XXV cruzados (dixeram os senhores romanos com o senhor *Valerio*). E *Messer Francisco* o faz como gentilhomem romano, e se justifica | comvosco, senhor *Julio*. Por isso não queirais mais d'elle e quero antes que vos deva isso e os cem escudos que conhece merecedes.

f. 158.

Da es sich nun aber so gefügt hat, dass dieser Herr den Spaniern die Eigenschaft zugesteht, sie bezahlten schlecht, so möchte ich die Gelegenheit ergreifen und mir erlauben, Euch, *Don Giulio*, die Farben zu bezahlen, die Ihr zu dem Werke für mich verbraucht habt; denn mehr zu thun steht nicht in meiner Macht. Doch möchte ich vielleicht der Hilfe des *Messer Valerio* und der übrigen Anwesenden Eurem Verdienste gegenüber bedürfen; denn, da ich ganz unvorbereitet von Hause fortgegangen bin, kann ich nur die paar Münzen, die ich gerade bei mir habe, in Eure Hände legen . . . . ehe irgend jemand sie mir stiehlt.«

Bei diesen Worten zog ich zwanzig Goldkrusaden hervor, die ich in einer Börse bei mir trug und schüttete sie vor *Don Giulio* aus.

Da hättet Ihr den großen Miniator sehen sollen, wie er vor meinem bischen Golde zurückfuhr, gleichwie vor einer Schlange, und hoch und heilig betheuerte, dass er das nicht annehmen würde. Ich aber des Glaubens, | wie ein Edelmann zu verfahren, indem ich *Don Giulio* für ein Viertelblatt Pergament, das ich selber gezeichnet, und zu dem er nichts als die Farben hinzugethan hatte, zwanzig Goldkrusaden bot, sagte noch einmal: f. 157 v.

— »*Don Giulio*, ich bezahle zwar nicht Euer Verdienst, das, wie ich weiß, mehr als hundert Scudi wert ist. Nehmt jedoch als reicher Edelmann, der Ihr seid, diesen Tribut eines armen Edelmannes entgegen, falls die anwesenden Herren und *Messer Valerio* der Überzeugung sind, dass mein Verfahren ein honettes ist und dass es mir nicht geziemt, mich freigebiger zeigen zu wollen. Trotzdem will ich Euch, sobald ich zu meiner Herberge zurückgegangen bin, noch weitere fünf Krusaden senden, die Ihr zu den zwanzig hinzufügen mögt. Wollt Ihr aber ein Übriges thun, so nehm dreißig, als Sühne für den Widerstand, den Ihr mir entgegengesetzt habt.«

Die römischen Herren meinten, fünfundzwanzig sei eine sehr angemessene Bezahlung; und *Messer Valerio* stimmte ihnen bei, indem er sprach:

— »*Messer Francisco* benimmt sich wie ein römischer Edelmann, und rechtfertigt sich | an Euch, *Don Giulio*. Darum verlangt nicht mehr von ihm. Besser ist es, dass er Euch etwas schuldig bleibt, — außer jenen hundert Scudi, die Ihr, seiner Schätzung nach, verdient!« f. 158.

Tirei eu uma cruz d'ouro e a ajuntei »por sinal.« E houve-se de contentar dom *Julio de Macedonia.*

— »*Misser Francisco* (dixe naquella hora *Dom Julio*) em recompensa da fraca paga, pormeto vos que de nenhuma outra cousa se trate aqui hoje senão dos preços e pagas que os antigos davam pola pintura.«

»Dai-me vós a mi (respondi eu) as riquezas do vosso L. Crasso Romano, e se vos eu não fezer conhecer nos galardões da pintura que inda de Portugal vieram a Roma outra vez os antigos, eu vos solto os cruzados e a obra! Porém haveis-vos de conformar com o tempo e conhecer que mais é para mi pagar por um gosto, que eu sei fazer tam bem como vos, XXV cru-
f. 158 v. zados | para mandar a umas freiras a Barcelona que não foi para Attalo os talentos que pagou, sendo um poderoso rey, por uma illustre tavoa de pintura, que podia ser de X ou XV palmos; e o que vos eu pago é um só palmo de obra que vos eu dei debuxado. E perdoai-me, *Dom Julio,* se vos assi respondo, porque ninguem stimou mais em Italia a pintura do que a eu stimo em Portugal e conheço.

E agora me podeis ler em quanto preço foi dos antigos prezada, porque folgarei de o ouvir.«

E caleime. Dixe então *Valerio de Vicença:*

— »Necessario é lançar o bastão entre estes gentis homens e tratáremos de outra cousa.«

Respondeu um dos Romanos:

— »E que paz pode ser mais gentil nem gostosa do que é esta contenda entre elles? Deixai-os, senhor *Valerio?*«

E dizendo isto, chamou a um pagem e mandou-lhe que lhe
f. 159. trouxesse um | Plinio, da historia natural. E emquanto o

Da zog ich ein goldenes Kreuz hervor und legte es zu dem Übrigen »als Handgeld«. Und damit musste sich *Don Giulio* bescheiden.

— »Zur Strafe für die geringe Lohnung verspreche ich Euch, — hub nun *Don Giulio* an — dass heute hier von nichts anderem die Rede sein soll, als von den Preisen, welche die Alten für Werke der Malerei bezahlt haben.«

— »Legt in meine Hände die Reichthümer Eueres Crassus, — war meine Antwort — und wenn ich Euch dann nicht durch das, was ich für die Malerei ausgebe, den Beweis liefere, dass die Alten nach Portugal übergesiedelt sind und von da nach Rom kommen, so . . . nun, so füge ich zu meinen Krusaden noch die damit bezahlte Arbeit hinzu! Doch, im Ernste, es ist wohl unsere Pflicht, den Verhältnissen Rechnung zu tragen. Ihr müsst mir zugestehen, dass für mich fünfundzwanzig Krusaden als Entgelt für etwas, das nur eine Caprice von mir ist, — ein Geschenk für ein Nonnenkloster in Barcelona — das ich obendrein ebensogut wie Ihr zu machen verstehe, mehr bedeuten, als die Talente, welche der mächtige Attalus, ein König, | für ein namhaftes Tafelgemälde hergegeben hat. Jenes mochte zehn oder fünfzehn Spannen messen, während das, was ich Euch bezahle, kaum eine Handbreit Pergament bedeckt, welches ich Euch zudem schon gezeichnet übergeben habe.[169] Verzeiht es mir, *Don Giulio*, dass ich Euch in dieser Weise antworte; doch schätzt wahrlich niemand hier in Italien die Malerei höher, als ich sie in Portugal schätze und verehre.

f. 158 v.

Nun aber mögt Ihr mich darüber unterweisen, wie hoch die Alten diese Kunst hielten. Es soll mich freuen, davon zu hören.«

Damit schwieg ich. *Valerio de Vicenza* aber sagte:

— »Es wird nöthig, dass wir Frieden zwischen diesen beiden Edelleuten stiften, indem wir von etwas anderem reden.«

Einer von den Männern widersprach jedoch, mit den Worten:

— »Welcher Friede könnte wohl angenehmer und willkommener sein als solch ein Krieg. So lasst sie doch streiten, *Messer Valerio!*«

Darauf winkte er einem Pagen und hieß ihn einen | Plinius holen. Bis der Page nun mit der Historia naturalis wieder-

f. 159.

pagem não veo, começou aquelle gentil homem romano, que chamavam *Messer Camillo*, a fallar d'esta maneira:

2. Louvor das Obras antiguas.

— »Grande saudade tem dos antigos tempos todos os grandes engenhos, porque, certo, a perfeição das nobres sciencias e artes e todas as outras policias parece que foram então, e os premios e o valor d'ellas. Então esteveram as cousas, certo, na sua perfeição e alto cume, assim nas artes como nas armas, como na nobre pintura, com em todo o mais valor e dotes que o immortal Deos deu aos homens mortaes, o qual do começo do mundo até então vinha crescendo e sobindo, e desde então até hoje, ou até os nossos tempos, sempre tornou a vir descendo e deminuindo. E isto me parece a mim que fez a Divina Providencia porque se vinha chegando cada vez mais o tempo em f. 159 v. que | sperava de vêr a perfeição de seu fazedor ser feito Homem e Deos sobre a terra, porque eu me atrevo a sostentar que nem antes nem depois esteveram as cousas tanto no seu sumo, e perfeição universal, como no tempo de Augusto, em o qual Deos encarnou. E assi mesmo como a sancta perfeição o viu ido para o ceo, tornou a desandar o caminho por onde viera, e a se ir buscá-lo ao ceo, onde estimo que está por manto e cubertura da, Virgem Sancta Maria.

E ninguem não tenha tão moderna openião que diga que nunca as cousas foram tão atiladas como hoje neste dia, esquecendo-lhe quam velho e avisado é o mundo e as cousas que tem visto por si passar, que sabe mui bem quanto arruinado está nessa parte de seu ornamento, e quam perdido seu triumfo. E quem o bem considerar, achará que está já a madre terra mui cansada e enfadada e que pare já mui deferentes filhos e mui defef. 160. rentes exercitos, e emperadores, | e que na pintura e na architetura

kam, hob jener römische Edelmann, *Messer Camillo* mit Namen, seinen Vortrag also an:

2. Lobpreisung der antiken Kunstwerke.

— »Alle auserlesenen Geister sehnen sich heute nach dem Alterthum zurück, weil offenbar nur in jenen alten Zeiten die edlen Künste und Wissenschaften und alle übrigen Kunstfertigkeiten blühten, und geschätzt und belohnt wurden. Damals, wahrlich, erreichten alle Dinge ihren Gipfel und die höchste Stufe der Vollendung, sowohl im Kriegshandwerk wie in den Künsten des Friedens, besonders auch in der hochedlen Malerkunst, nicht minder aber was alle übrigen Gaben und Vorzüge anbelangt, welche der Allmächtige den Sterblichen verliehen hat; denn von Anbeginn der Welt an waren sie gewachsen und hatten sich entfaltet, um hernach bis auf unsere Tage ebenso stetig abzunehmen und zu verfallen. Mir scheint, die göttliche Vorsehung habe es also bestimmt, weil damals die Stunde näher und näher rückte, in welcher | die Vollkommenheit erreicht schien — die Stunde, als der Schöpfer als Gott-Mensch auf Erden zu wandeln kam, denn ich möchte behaupten, weder vorher noch nachher hatten jemals die Dinge einen solchen Höhepunkt und eine so weltumfassende Vervollkommnung erlangt, wie in der Zeit des Augustus, da der Heiland unter uns war. Sobald jedoch die heilige Vollkommenheit ihn gen Himmel fahren sah, gieng sie dahin zurück, desselben Weges, den sie gekommen war, ins Himmelreich, woselbst, wie ich glaube, sie der Mutter Gottes als Mantel und Hülle dient. f. 159 v.

Niemand sollte so moderner Denkungsart sein, dass er behauptete, die Dinge seien früher nicht so verfeinert und vollkommen gewesen, wie heutigen Tages, vergessend, wie alt und schicksalsreich die Welt schon ist, und wie vieles sie schon hat vergehen und entschwinden sehen, so dass ein jeglicher wissen müsste, wie viel von ihrem Schmucke bereits zerstört und wie viel von ihrem Ruhme bereits verklungen ist. Wer recht beobachtet, wird nicht daran zweifeln, dass die Mutter Erde gar sehr erschöpft und ermattet ist, und nicht mehr solche Söhne erzeugt wie früher, noch auch solche Heere und solche Kaiser, | und dass auch in der Malerei und Baukunst, welche f. 160.

(as quaes mais conservam a memoria dos homens que outros nenhuns officios) produze[m] assaz menores memorias e beneficios as suas cidades, que no antigo tempo. [1])

Quando edeficará já Cadmo outras Thebas ennobrecidas de cem portas? Quando outra Symiramis outra Babilonia de tal muralha? Quando farão os reys aquellas altas pyrames e obeliscos de tanto gasto e tempo sobre Egipto? Quando uma rainha dará tão honrada e famosa sepultura a seu marido como deu Artemisia a Mauseolo? Nem quando verá Rhodes em si ou em outra cidade cem famosas estatuas de colossos, que diz Plinio ser cada uma dina de ennobrecer uma cidade? afóra o grão colosso de metal que fez Gares, descipolo de Lesippo, o qual era de altura de LXX covados e foi feito em espaço de doze annos, por preço de trezentos talentos (que eram trezentas vezes seiscentos cruzados), o dedo pulgar do qual diz que poucos o podiam abraçar? Quando, por festejar | e dar honra a um rey, lhe farão CCCLX estatuas em louvor, como fezeram a Demetrio em Athenas?

f. 160 v.

Deixo já aquelle celebrado templo de Diana Efesia, e outras cousas mui notaveis do antigo mundo. Ora pois Roma, quando tornará a ser Roma? Quando se verá outra Roma, que passando-lhe um rio polo meio, de boa agoa, entravam por ella dezanove condutos em arcos, todos de eterna obra de pedraria e tijolo e marmores serrados como tavoas? E esta estimo por a mais sumptuosa obra publica que tevesse alguma cidade; porque estas agoas ao serviço d'esta cidade, d'ellas vinham de XXXX milhas, furando grandes montanhas, e noutras eram ajuntadas cento e cinco grandes fontes; e este conduto ornou M. Agrippa com quatrocentas columnas de fino marmore e trezentas feguras de marmol e de metal, que é cousa que muito me espanta, porque estimo o preço | e a bondade que teria cada uma d'ellas e que só o arteficio de uma fegura ou estatua val o preço de um castello. M. Scauro, homem particular e privado, fez um theatro

f. 161.

---

[1]) As suas cidades produzem menores memorias. — Oder: a madre terra . . . produze menores memorias e beneficios ás cidades.

von der Menschen Thätigkeit vollständigeres Zeugnis ablegen als die meisten Künste, sehr viel geringere Werke von den Städten hervorgebracht werden, es sei zur Erinnerung oder zu frommen Zwecken.[170]

Wann wird zum zweitenmale ein Kadmos ein hundertthoriges Theben erbauen?[171] Wann Semiramis ein neues Babylon mit festen Mauern, wann werden Pharaonen abermals hohe Pyramiden und Obelisken mit unermesslichen Reichthümern in langjähriger Arbeit auf egyptischem Boden erstehen lassen? Wann wird je wieder eine Königin ihrem Gemahl ein so herrliches Grabmal errichten wie Artemisia dem Mausolus? Wann wird ein neues Rhodos wiederum in seinen Mauern hundert kolossale Statuen beherbergen, von denen jede, wie Plinius erzählt, wert war, den einzigen Schmuck einer Stadt zu bilden? Von jenem ehernen Koloss zu schweigen, den ein Schüler des Lysippos, Chares mit Namen, in einer Höhe von 70 Ellen im Verlaufe von zwölf Jahren für 300 Talente (oder 300mal 600 Krusaden) schuf[172] — so ungeheuer, dass nur wenige imstande waren, seinen Daumen zu umspannen? Wann wird man wieder einem Könige zu Ruhm und | Ehren 360 Statuen errichten, wie dem Demetrius in Athen?[173] f. 160 v.

Nicht will ich von jenem berühmten Tempel der Diana zu Ephesos reden, noch weitere herrliche Denkmäler des Alterthums aufzählen.[174] Nur eines will ich fragen: Wann wird Rom wieder anfangen Rom zu sein? Wann wird jenes Rom von neuem erstehen, das von einem Laufe herrlichen Wassers durchflossen war, mit neunzehn Leitungen in Bogen gewölbt, von ewig dauerndem Stein- und Ziegelwerk, bekleidet mit dünnen Marmorplatten? Das rechne ich zu den großartigsten öffentlichen Bauten, die je eine Stadt besessen hat, denn von diesen für Rom nutzbar gemachten Gewässern kamen die einen aus vierzig Meilen Entfernung und durchschnitten hohe Berge; eine andere Leitung vereinigte in sich 105 große Quellen.[175] Diese schmückte M. Agrippa mit 400 Säulen aus schönstem Marmor und mit 300 Statuen aus Marmor und Erz, was mich gewaltig in Staunen setzt, wenn ich den Preis | und die Trefflichkeit der f. 161. Ausführung einer jeden bedenke, und mir vergegenwärtige, dass der Kunstwert einer einzigen Statue oft dem eines ganzen Schlosses gleichkommt. Sogar ein Privatmann, M. Scaurus,

nesta cidade que afirmam ser a mór obra que se fezesse por mão dos homens, o qual theatro tinha tres scenas com trezentas e corenta columnas; e as feguras de metal entre as columnas foram tres mil (se me não engano). A primeira parte da scena era de marmor, a segunda era de vidro, e a outra era dourada e pintada notavelmente, e recebia num patio o theatro LXXX mil homens.

Mas C. Curio, cavaleiro romano, por não poder sobrepujar já aquella obra com pedraria, determinou e fez um theatro de madeira para celebrar as exequias de seu pai para que d'elle visse o povo uns jogos funeraes. Este theatro era de madeira, feito em duas partes, suspensas no ar em maquinas, as quaes se viravam para cada parte que queriam, tendo em si todo o povo romano. | E na grandeza d'esta obra não se determina qual foi o mais, se inventá-lo, se fazer-se; se fez mais quem o fez, ou quem mandava fazê-lo, o que obedecia ou o que o mandou?

f. 161 v.

Que direi do templo da Paz? que diremos do templo do Pantheon? uma só pedra dos ques valem uma grande fabrica. Que direi da Casa Aurea de Nero, a qual era emmadeirada de pastas d'ouro e de prata de martello? E ella só atravessava toda a cidade. Quem poderá comprar por mais preço a casa para morar que CXXXXVIII seistercios, como comprou P. Clodio Cidadão?

Quem mandará fazer paços com mais nobres pinturas e esculpturas e columnas de jaspe, que foram os de M. Lepido, ou como os cento que competiam no seu tempo com elles? afóra as grandes casas que se depois fezeram, que inda então o ambecioso Diocletiano, nem Antonino Caracalla, nem Heliogabalo, não eram nascidos.

f. 162.

Cesar fez uma carreira para correrem | os cavallos, chamada o Circo Maximo, em que despendeu duzentos e sessenta mil sestercios; é cada sestercio XXV cruzados. Aqueloutro fez para os spectaculos e correr os liões o edeficio do Amphiteatro e Coloseo. Quem poderá assim levemente passar pela Basilica de Paulo? ou pelo portico de Livia? pelo foro de Augusto? que sómente o chão para se fazer custou mil e duzentos sestercios. Quem passará assim pelo foro de Trajano, com o chão ladrilhado de metal

legte hier inmitten der Stadt ein Theater an, welches das größte von Menschenhänden gefertigte Werk gewesen sein soll, denn es umfasste drei Bühnen mit 340 Säulen, zwischen welchen 3000 eherne Statuen standen, wenn ich nicht irre.[176] Der erste Theil der Bühne aber war von Marmor, der zweite von Glas, der dritte vergoldet und herrlich bemalt. Der Zuschauerraum dieses Theaters fasste 80.000 Menschen.

C. Curio, ein römischer Ritter, ließ später, weil jenes steinerne Prachtwerk nicht übertroffen werden konnte, ein Theater aus Holz aufrichten, damit bei dem feierlichen Leichenbegängnisse seines Vaters das ganze Volk den Trauerspielen beiwohnte. Dieses hölzerne Gebäude bestand aus zwei beweglichen, auf Maschinen ruhenden Theilen, die man nach jeder Richtung wenden konnte, während das ganze Volk sich darinnen befand. | f. 161 v. Der Großartigkeit eines solchen Werkes gegenüber bleibt fraglich, wer mehr daran gethan hat, der Erfinder oder der Ausführer? Wer größeres geleistet, ob der, welcher den Auftrag gab oder der ihn verwirklichte, der Befehlende oder der Gehorchende?[177]

Was soll ich vom Friedenstempel sagen? Was vom Pantheon? Ein einziger Stein beider wiegt ein umfangreiches Bauwerk auf. Was von dem Goldenen Hause des Nero, das mit gehämmerten Gold- und Silberplatten belegt war und sich fast über die ganze Breite der Stadt ausdehnte?[178] Wer könnte heute ein Wohnhaus für 148.000 Sesterzien kaufen, wie P. Clodius es gethan, oder noch theuerer? Wer vermag einen Palast mit herrlicheren Malereien, Sculpturen, Jaspissäulen gediegener zu schmücken als M. Lepidus den seinen? Oder wer eines der sonstigen Prunkgebäude, die damals mit dem genannten wetteiferten? Uneingerechnet die großen Häuser, welche später, in den Zeiten des ehrgeizigen Diocletian, des Antoninus, Caracalla, Heliogabalus aufgeführt wurden?

Cäsar ließ eine | Rennbahn herstellen — den Circus f. 162. Maximus — für die er 260.000 Sesterzien verausgabte, und jede Sesterzie ist fünfundzwanzig Krusaden wert. Ein anderer ließ ein Amphitheater für Schauspiele und Löwenkämpfe errichten — das Kolosseum nämlich. Wer darf die Basilica des heiligen Paulus mit Stillschweigen übergehen? Oder den Porticus der Livia? Das Forum des Augustus, dessen Fundamente allein 1,200.000 Sesterzien kosteten? Wer das Forum des Trajanus mit seinem

e a columna erguida, que mostrava a altura do monte que se ali abaixára a força de braços? E todas estas cousas serem feitas com materias e pedras finas que vinham do fim da terra, com inumeravel custo e trabalho de engenhos! E cada palmo de escultura que nellas entalhavam valia um grande preço!

Que se pode dizer das famosas obras dos Romanos, que muito mais por dizer se não deixe? De tantas thermas, cozidas em ouro e azul d'Acre e esmaltes preciosos? (a obra das quaes não era menor que uma villa). Tantos porticos, tantos theatros, f. 162 v. tantos | templos, tantos delubros, tantos nimpheos, tantos mausoleos, tantos hortos, tantos tanques e naumaquias em que pelejavam as gallés! Que spero d'assummar dentro dos edeficios de Roma?[1]) Ora por fóra, por Italia, e por Baias, e por todo o orbe, tantas pontes manificas sobre profundos rios, postas nos lugares mais arriscados, de obra tão poderosa e eterna (e a memoria d'estas pontes manificas, que é grande, achareis inda por muitas partes); tantos canos e condutos de agoas, trazidas de mui longe; tantos portos e molhes e stancias feitas nas costas do mar bravas; tantas torres fortes e cidades, novamente edeficadas! e finalmente tantas stradas que do fim da terra vinham demandar esta Roma em que stamos!«

Parecia que se calava o Romão, quando eu ajuntei, ajudando-o:

— »Quanto é ao das estradas e vias romanas em que Vossa Senhoria tocou, dir-vos-hei uma verdade do que eu vi, f. 163. e andei por cima d'ellas, | que inda que as obras que, Senhor, nomeastes sejam muito grandes, por ventura nenhuma é mais nobre e sumptuosa que esta dos caminhos antigos que por todo o mundo stão semeados, o que eu por ventura não crêra, se o não sprementara.

Porque deveis de saber que eu parti de Lusitania, de uma

[1]) Die Vorlage bietet as gallés que spero d'assomar dentro dos edeficios de Roma. Das würde heißen: Die Galeeren, von denen ich vermeine, sie müssten inmitten der römischen Gebäude auftau-

metallenen Fußboden und der gewaltigen Säule — an Höhe das Abbild des Berges, den Menschenhände behufs ihrer Erbauung abgetragen haben? Und alles das aus kostbaren Materialien und edlen Steinen, die mit ungeheurem Aufwand von Mühe und kunstreicher Arbeit von den entferntesten Enden der Welt herbeigeschafft wurden. Jede Spanne Sculptur daran ist von überhohem Werte![179]

Doch, soviel man auch von diesen römischen Werken spricht, ungleich mehr bleibt unerwähnt: So viele Thermen mit Gold, Acre-blau[180] und köstlichem Schmelz ausgestattet — eine Arbeit, die an Wert dem einer Stadt gleichkam. Soviele Hallen, Theater, | Tempel, Heiligthümer, Kapellen, Mausoleen, Teiche, Gärten und Naumachien, auf denen Flottenschauspiele abgehalten wurden! Wer vermöchte aufzuzählen, was innerhalb der Gebäude Roms steckt,[181] und draußen im übrigen Italien, in Bajae oder über die ganze Welt hin zerstreut ist! Prächtige Brücken, welche tiefe Flüsse überspannen, und zwar an den ausgesetztesten Stellen in bewundernswerter, unzerstörbarer Ausführung, an welche sich allerwärts Erinnerungen knüpfen; zahlreiche Aquäducte mit von weither geleiteten Wassern; Häfen und Molen und Ankerplätze an den Küsten des nie rastenden Meeres; feste Castelle, neugegründete Städte, und außerdem die Heerstraßen, auf denen man von allen Enden der Welt hierher nach unserem Rom gelangen kann.«

f. 162 v.

Da der Römer hier aufhören zu wollen schien, fügte ich hinzu, um seine Denkweise zu bekräftigen.

— »Was die römischen Heerstraßen und Wege anbetrifft, die Ihr erwähnt habt, so will ich Euch wahrheitsgemäß, mit Rücksicht auf die, welche ich selber geschaut und selber betreten habe, berichten, | dass, so großartig auch die übrigen Bauwerke sind, die Ihr genannt habt, doch vielleicht keines darunter wertvoller und rühmenswerter sein möchte, als eben diese alten Straßen, welche über den ganzen Erdball ausgebreitet sind, was ich nicht glauben würde, hätte ich es nicht mit eigenen Augen gesehen.[182]

f. 163.

Ihr wisst ja oder müsst nun erfahren, dass ich von

---

chen. Ich vermuthe d'assummar, und interpunctiere und verdeutsche dem entsprechend. — S. die Erläuterung.

inclita cidade, (e pode ser que mais antigoa que não Roma que tanto celebrais) a qual se chama Lisboa, a quem Cesar muito estimou e lhe pôs de seu nome Felicitas Iulii Olysipo, a qual está no fim da Europa, ali onde o rio Tejo (que não é menos nobre que o Tybre) entra no grande Oceano, pai de todos os outros mares, segundo o diz Homero. E partindo eu d'esta minha nobre patria, que muito stimo, logo d'ali a oito milhas achei sobre uma pouca d'agua o vestigio das stradas romanas que vinham de Spanha a Roma e achei sinal de uma custosa ponte; chama-se ali Sacavem. Depois por Scalabi, e pola ponte do Sor, achei a calçada romana, que ali passa uma mui deserta | terra, com grandes orlos e padrões, e por ella entrei em Castella e trouxe-a polas vendas de Capara dereita a Barcelona e d'ali a Narbona, cidade de França, e á colonia de Nimis. E ao longo do rio Rodano por Provença a tornei a achar no Foro de Iulio sobre o mar Mediterrano. E d'ali por Antipoli e polas fraldas dos Alpes e porto de Hercules Monaco entrei com ella em Leguria e em Genoa. Despois me apareceo por algumas cidades de Toscana até que me pôs dentro em Roma »dove semo« (sic). E nenhuma obra eu tenho em mais que esta (porque sei camanha é) quando me lembra a dereiteza e descrição com que procedia, levando seu caminho, ora talhando mui grandes serras, ora passando mui largos campos, ora nos vales alçada, como ponte; mas, como ella tocava em alguma vea de agoa, logo por cima dava um salto na volta de um firme arco; mas nos rios cabedaes ia ella erguida em mui sumptuosas | pontes.«

f. 163 v.

f. 164.

Perguntou-me então *Dom Julio*:

— »Como são ou eram feitas essas estradas, que tendes em tanto?«

Dixe-lhe eu que »de pedra preta mui talhada e bem encaixada, e parecia ter algumas vezes bordas como ponte, e outras

Lusitanien hierher gekommen bin, aus einer berühmten Stadt, die an Alter vielleicht Euer hochgepriesenes Rom übertrifft, und die von Caesar so hochgeschätzt wurde, dass er ihr gestattete, seinen Namen zu führen — Felicitas Julii Olysipo[183] — das heutige Lissabon, im äußersten Westen Europas gelegen, da, wo der Tejo, der nicht minder vornehm als Euer Tiber ist, von dem mächtigen Oceanos aufgenommen wird, dem Vater aller Gewässer, laut Homer. Und als ich jene, meine vielgeliebte, edle Vaterstadt verließ und kaum acht Meilen Weges zurückgelegt hatte, stieß ich sogleich bei einem kleinen Flüsschen auf Spuren römischer Straßen, die von Spanien nach Rom führten, und dazu auf Reste einer kunstvollen Brücke.[184] Der Ort führt den Namen Sacavem. Dicht darauf, bei Scalabis und der Brücke über den Sor, betrat ich die römische Heerstraße (die dort ein ödes | Stück Land durchschneidet und breite Einfassungen **f. 163 v.** und große Meilensteine hat). Auf dieser Straße kam ich nach Kastilien und verfolgte sie, an den Vendas de Capara vorbei, bis Barcelona, und von dort weiter bis Narbonne in Frankreich und zur alten Colonie Nimes. Dann reiste ich weiter an der Rhone entlang durch die Provence und traf die große Straße abermals bei Forum Julium am Mittelmeer. Von da aus geleitete sie mich über Antipolis, am Fuße der letzten Ausläufer der Alpen, über Hercules Monaci hinfort nach Ligurien und Genua; dann fand ich sie bei einigen toscanischen Städten wieder, und schließlich in Rom, hier, dove siamo.[185–190] Ich schätze aber kein anderes Bauwerk höher als dieses, und sehe ein, wie großartig es ist, wenn ich mir vergegenwärtige, mit welcher Überlegung man dabei verfahren ist, indem man die beste, möglichst gerade Richtung einschlug, bald hohe Gebirgsketten durchschneidend, bald weite Ebenen durchquerend, bald Thäler brückenartig überspannend, bald, wenn man einen kleinen Wasserlauf erreichte, ihn auf einem einzigen kühnem Bogen überspringend, bald einen Weg über reißende Ströme auf mächtig gewölbten | Brücken hinführend.«[191] **f. 164.**

Don Giulio unterbrach mich hier mit der Frage:

— »Wie sind eigentlich oder wie waren jene Straßen ausgeführt, die Ihr so sehr hoch schätzt?«

Worauf ich, Antwort gebend, erzählte:

— »Sie seien von schwarzen, gut behauenen und solid

vezes poiaes ou algumas grossas pedras, postas em lugar de assentos. E sempre eram erguidas e altas estas stradas á maneira de um vallo ou muralha, posto que despois passei outras stradas ou calçadas romanas que saem a Terracina na via Appia, que vai para Brondusio e outra que vai a Rimino, que eram de muito mais polida obra e mui inteiras, de pedras mui grandes, pretas e igoaes, com seus assentos de cada ilharga, d'onde inferi têremos em as outras calçadas. A calçada da Geira, da serra do Geres a par de Braga é manifica, e cuido eu que Lusitania tinha muitas nobres obras dos Romanos . . . . despois que lh'as deixou fazer Viriato Lusitano.«

f. 164 v. E calei-me. Dixe então um dos Romanos, não o que tinha | celebrado Roma, mas o outro:

— »Parece-me, Dom *Julio*, que este gentil homem que se quer vingar em nós com Veriato do mal que lhe vós fezestes.«

Rimo-nos aqui todos um pouco.

Dixe Dom *Julio* ao outro gentil homem:

— »Vinguemo-nos nós tambem d'elle e do ladrãozinho desemulado do seu Veriato com a liberalidade dos nossos, e as pagas da pintura; que já me parece que o pagem trouxe o Plinio ha um pedaço, e enfademo-lo com isto a *Francisco d'Ollanda*.«

— »Necessario é sêremos ladrõezinhos (respondi eu a Julio) para têremos que vir despois dar aos grandes e móres ladrões de Roma; e não-no digo por vós, senhor Dom *Julio*, que sois Macedonio.«

Tornaram-se elles aqui todos a rir, e tomando M. Camillo o livro de C. Plinio, começou a dizer:

gefügtem Stein gewesen; bisweilen hätten sie eine Art Rand wie bei Brückeneinfassungen, gehabt; wieder anderemale erhöhte Trittsteine oder große Quadersteine, die wie zum Sitzen aufgestellt waren. Immer aber waren diese Straßen erhöht angelegt, nach Art eines Walles oder einer Mauer. Gleichwohl habe ich späterhin auch andere Wege und Römerstraßen gesehen, — so zum Beispiel eine nach Terracina, welche auf die via Appia stößt, eine, welche nach Brundisium und eine, welche nach Rimini führt, — die von viel feinerer Arbeit und aus größeren Quadern hergestellt sind, von gleich, mäßiger Höhe und Farbe, mit Sitzen auf beiden Seiten, woraus ich schloss, dass auch die Straßen in Portugal Römerstraßen sein müssen. Die von Geira unter anderen, welche von Braga nach dem Gerezgebirge führt, ist ganz prachtvoll.[192] Überhaupt muss Lusitanien viele vornehme Römerwerke besessen haben, seitdem mein Landsmann Viriathus es ihnen gestattet hat, dieselben anzulegen.« [193]

Als ich hierauf schwieg, rief der eine römische Edelmann, doch nicht der, welcher Rom | gepriesen hatte, aus: f. 164 v.

— »Mir kommt es so vor, *Don Giulio*, als wollte dieser Edelmann mit seinem Viriathus Rache an uns nehmen für die Unbill, die Ihr ihm zugefügt habt.«

Wir lachten hierauf alle ein wenig. *Don Giulio* aber wendete sich an den anderen Edelmann mit der Bemerkung:

— »Wir wollen uns nun unsererseits an ihm und an seinem heimtückischen Räuberlein rächen, indem wir die Freigebigkeit unserer Landsleute und ihre Schätzung von Malwerken preisen! Der Page ist gewiss schon seit geraumer Zeit mit dem Plinius da. Und dieser soll uns helfen, *Messer Francisco de Hollanda* ein wenig zu ärgern.« [194]

— »Es war uns unumgänglich nöthig, Räuberlein zu sein, — scherzte ich weiter zu *Don Giulio* hinüber — damit wir in der Folgezeit hierherkommen und den größeren und größten Räubern in Rom unseren Tribut zahlen könnten. Natürlich denke ich nicht an Euch, *Don Giulio* . . ., denn Ihr seid ein Macedonier.«

Wieder lachten sie alle insgesammt. *Messer Camillo* aber ergriff den Plinius und begann:

— »Assi que polo que do grande tempo passado está dito, se deve de pôr menos culpa aos excelentes homens, que, vendo-se na estreiteza do presente, suspiram e gemem polo que foi; assi f. 165. como | faz Dom Julio, e outros muitos. Mas é para ver o que diz neste livro, nesta parte do preço da pintura antigua, pois em outra melhor cousa se não podia aproveitar a breve fim d'este dia.«

3. Alguns preços da pintura antigua que screve C. Plinio e louvor.

»Queixava-se já elle que a arte da pintura polo passado fôra muito nobre, e dos reys e dos pouvos desejada, ennobrescendo a aquelles que ella queria fazer conhecidos á posteridade, mas que no seu tempo, pola invenção do marmore das colores encrustado, que era pintura mais nova e ambiciosa, já era em menos tida — queixume certo não d'esta idade, mas d'aquella.

Diz adiante este scriptor que com a pintura das imagens, f. 165 v. tiradas ao natural, se fazia antigoamente que a fegura | dos homens ilustres ficasse longo tempo como viva entre nós, o que já se não costumava, porque, não contentes os nossos Romãos, se mandavam entalhar em scudos de metal corynthio, que deixavam nos templos pendurados, e se mandavam tirar do natural em cabeças de prata (e não diz d'ouro, porque Domitiano no seu tempo fôra o primeiro nisso tachado), as quaes cabeças sem deferença se mudavam d'uma fegura d'um homem em outra de outro homem; e que isto principalmente faziam os que nem inda em quanto viviam não queriam ser conhecidos, em que como zombando se dezia: querem os homens que mais asinha se conheça a prata em que são pintados, que não as suas feguras. E que por isso faziam cubertas e arcas ás antiguas pinturas e honravam as feguras dos outros em si, não stimando a honra propria, senão o preço, por onde não vivia a fegura de algum, deixando imagens de seu dinheiro, e não de si, porque as f. 166. de prata e d'ouro, como | elles moriam, ou os seus herdeiros lhas quebravam por enveja ou para dinheiro, ou os ladrões lhas

— »Einig sind wir also darüber, dass im Hinblick auf das von den alten Zeiten berichtete nur wenig Schuld die ausgezeichneten Männer trifft, welche, in der Bedrängtheit der Gegenwart, Sehnsucht nach der Vergangenheit empfinden[195] — wie es unserem *Don Giulio* ergeht | und noch vielen anderen. **f. 165.** Nun aber wollen wir sehen, was in diesem Buche über den Preis von Gemälden steht; denn mit nichts Besserem könnten wir den kurzen Rest des Tages ausfüllen.«[196]

3. Was Plinius vom Wert und Preis einiger Gemälde berichtet.[197]

Schon dieser Schriftsteller klagte darüber, dass die Kunst der Malerei in älteren Zeiten geachteter und von Königen und Völkern mehr bevorzugt worden sei, weil sie diejenigen adelt, deren Namen sie der Nachwelt überliefert wissen will; dass aber in seinen Tagen, als man die Kunst erfand, aus buntem Marmor Gemälde zusammenzusetzen, was dann die neueste und gesuchteste Malerei war, jene geringer geachtet worden sei — eine Klage, die wahrlich nicht auf unser Zeitalter wohl aber auf jenes passt.

Ferner sagt jener Schriftsteller, dass man, kraft der Kunst, Bildnisse nach der Natur zu malen, im Alterthume erreicht habe, dass die Züge und Gestalten | berühmter Männer sich lange Zeit **f. 165 v.** unter den Nachkommen gleichsam lebendig erhielten, was hernach nicht so üblich geblieben wäre, denn unsere Römer hätten es vorgezogen, ihre Bildnisse auf Schilden von korinthischem Erze darstellen zu lassen, die sie in Tempeln aufhiengen. Auch ließen sie ihre Köpfe in Silber nachbilden, gleichfalls nach der Natur — das Gold erwähnt er hier nicht, weil das erst später von Domitian versucht worden ist, der dafür Tadel erntete. Solche Köpfe aber konnte man leichtlich auf eine fremde Büste setzen, und so haben es besonders diejenigen gemacht, welche nicht einmal bei Lebzeiten bekannt sein wollten, dieselben Leute, von denen man spottend sagte, sie wünschten, dass man das edle Metall, in dem sie abgebildet seien, nicht aber ihre Züge beachte. Deshalb haben sie zwar Hüllen und Kisten anfertigen lassen und die Gemälde der Verstorbenen aus Eitelkeit geehrt, auf ihren eigenen Ruhm aber kein Gewicht gelegt, weshalb das Abbild von keinem unter ihnen erhalten blieb, da sie nur Denkmäler ihres Reich-

furtavam para fundir, o que á pintura não acontece; que quemquer que a tem em poder, faz o mais que pode polla conservar e ter limpa.

E costumavam os grandes antigos nos seus paços ter ao natural tirados todos os do tronco da sua genolosia; e as obras famosas d'aquelles, feitas em retavollos e livros. E sobre as portas tinham penduradas as armas e os despojos de seus emigos, o qual era uma stimulação de virtuosa enveja aos seus preguiçosos successores.[1]) E lhes parecia uma grande vergonha entrarem cada dia no triumfo que elles não tinham ganhado, e a mesma casa parecia que de si os lançasse.

Assi d'esta maneira reprendia Plinio os que antes se mandavam tirar do natural em prata e ouro sculpidos, que não feitos de pintura. E affirma por cousa grandissima o mostrar-nos uma pintura a propria fegura, como viva de uma pessoa | que desejavais muito de ver.

f. 166 v.

4. Dos pintores romanos e quando começou a pintura a ser stimada em Roma.

Certamente, que quem contemplar por quão graves palavras todos os discretos fallaram na pintura e como sempre é trazida nos mais excelentes dos exemplos, só por isto conhecerá a sua nobreza; mas para que em tudo se alcance quanto merece e é nobre, até polos homens fidalgos e grandes que[a] exercitaram, vejamos o que Plinio screve, o qual diz d'esta maneira:

»Não sómente dos Gregos em muita veneração foi stimada a pintura, mas ácerca dos Romãos foi ainda em grande honra, comoquer que os Fabios de nobelissima genolosia por amor da pintura teveram sobrenome de pintores. E o principe | de tal sobrenome pintou o templo da Saude, no quadragintesimo quinquagesimo anno depois de Roma fundada, a qual pintura arden no tempo do principado de Claudio.

f. 167.

[1]) Antecessores, wie die Vorlage schreibt, ist offenbar ein Copistenfehler.

thums, nicht aber ihrer selbst zurückließen. Denn die von Gold oder Silber wurden | nach ihrem Tode entweder von den Erben eingeschmolzen, es sei aus Neid oder aus Gier nach Neuem, oder aber sie wurden von Dieben gestohlen, gleichfalls des Einschmelzens wegen, was doch mit Gemälden nicht geschehen kann; denn wer solche besitzt, thut alles Mögliche, um sie aufzubewahren und unversehrt zu erhalten. f. 166.

In ihren Palästen pflegten die Adeligen des Alterthums die nach dem Leben gemalten Bilder ihrer Ahnen, ihren Stammbaum also, zu besitzen, zugleich aber eine Darstellung ihrer Heldenthaten in Bild und Wort. Über den Thüren hiengen als Trophäen die dem Feinde abgenommenen Waffen — ein Sporn zu begeistertem Nacheifer für die trägen Nachkommen. Eine Schmach schien es diesen, tagtäglich theilzuhaben an einem Triumphe, den sie nicht verdient hatten; ja sie wähnten, das eigene Haus stoße sie von sich.

So tadelt Plinius also diejenigen, welche plastische Abbildungen von sich, nach dem Leben, in Gold oder Silber herstellen ließen, nicht aber in Form von Gemälden. Für eine bedeutsame Sache aber hält er es, dass ein Gemälde uns die Züge einer Person, | nach der man sich sehnt, so darstellt, als sei sie lebend. f. 166 v.

4. Von den römischen Malern, und seit wann man in Rom anfieng, die Malerei zu schätzen.

Jedermann muss sicherlich den Wert und Adel der Malerei aus den gewichtigen Worten erkennen, welche alle Einsichtigen ihr widmen, und aus der Art und Weise, wie sie bei allen bemerkenswerten Ereignissen in Anspruch genommen wird. Um jedoch völlig zu verstehen, wie groß ihr Verdienst und welches ihre Vornehmheit ist, auch darum, weil hochadelige und bedeutende Menschen sie ausgeübt haben, wollen wir nachlesen, was Plinius darüber berichtet. Er schreibt Folgendes:

»Nicht nur von den Griechen wurde die Malerei hochverehrt; auch die Römer würdigten sie dergestalt, dass z. B. das alte Adelsgeschlecht der Fabier wegen seiner Vorliebe für die Malerei den Zunamen Pictor erhielt. Und zwar hat ein Patricier, | der diesen Namen trug, im Jahre 304 a. Chr. n. den Tempel der Salus malen lassen, der zur Zeit des Claudius abgebrannt ist.[198] f. 167.

Depois de *Fabio pintor* foi pintor Turpilio, cavalleiro e fidalgo romano, e foi só o pintor que com a mão esquerda pintasse. E folgava de fazer pequenas feguras e pintava na cidade de Verona cousas singulares.

Item foi pintor *Aterio Labeo*, o qual foi pretor e proconsul do reino de França. E assi *Aurelio* e *Amilio* pintores foram fidalgos romanos, o qual *Amilio* era tão grave, que sempre pintava vestido na toga.

E não é de passar por um conselho celebrado sobre a pintura dos principes dos Romanos. *Q. Pedio*, sobrinho de Q. Pedio homem consular e triumfal, o qual foi deixado de Cesar por um dos herdeiros a Augusto emperador, era mudo, polo que Messala orador, porque o moço era da sua linhagem, julgou que devia f. 167. v. de | aprender a pintar, e o Divo Augusto approvou aquelle conselho; porém o dito *Q. Pedio* morreo começando já a fazer grande proveito naquella arte.

Mas o credito da pintura cresçeo assaz em Roma, como eu stimo de Valerio Maximo, consule, quando Messala, principe, pôs na ilharga da curia Hostilia a tavoa onde era pintada a batalha em que tinha vencido os Carthagineses e Hyerone em Sicilia no anno quadragesimo nonagesimo depois de Roma edeficada. E assi mesmo L. Scipião pôs a tavoa onde era pintada a sua vitoria asiatica, no Capitolio, o que dizem que foi muito molesto a Scipião Africano, seu irmão, irado com razão porque seu filho fora preso naquella batalha.

Não diferente ofensa a esta fez L. Hostilio Mancino a Scipião Hemeliano, o qual fôra o primeiro que por força entrara em Carthago. Este pôs na praça o sitio da cidade e o combate f. 168. pintado; e elle stando junto da pintura declarava cada | cousa por si ao povo romano que a oulhava: pola qual benignidade foi depois nos primeiros officios feito consul.

Nas festas de Claudio Pulcro foi em grande admiração a scena pola sua pintura, a qual tinha as tegulas d'um teito tão naturalmente pintadas, que os corvos se vinham a pousar nellas.

Nächst diesem *Fabius Pictor* muss als Maler ein römischer Ritter, *Turpilius*, genannt werden, wohl der einzige, der bei der Ausübung seiner Kunst sich nur der linken Hand bediente.[199] Er fand Freude daran, kleine Figuren zu zeichnen, und verfertigte in der Stadt Verona viele eigenartige und gefällige Sachen.

Da ist ferner *Aterius Labeo*, der in Gallien Prätor und Proconsul und zugleich ein Maler war;[200] *Aurelius* und *Amilius*, zwei römische Edelleute, von denen der letztere auf seine Malerwürde so viel hielt, dass er stets die Toga anlegte, wenn er daran gieng, seine Kunst auszuüben.[201]

Auch darf eine berühmte Berathung von römischen Großen über die Malerei nicht unerwähnt bleiben. *Q. Pedius*, ein Enkel des gleichnamigen Consulars und Triumphators,[202] der von Cäsar zum Miterben des Augustus eingesetzt wurde, war von Geburt stumm, weshalb der Redner Messala, aus dessen Geschlecht der Knabe stammte, den Vorschlag machte, | man solle ihn in der Malerei unterrichten; der göttliche Augustus aber billigte diesen Rathschlag. *Q. Pedius* starb, als er in seiner Kunst schon große Fortschritte gemacht hatte. f. 167 v.

Die Würdigung der Malerei wuchs jedoch meiner Ansicht nach hauptsächlich, seitdem unter dem Consulate des Valerius Maximus der genannte, hochangesehene Messala seitwärts von der curia hostilia eine Tafel mit dem Gemälde der Schlacht ausstellte, in welcher er die Karthager und den Hiero im Jahre 264 a. Chr. n. in Sicilien besiegt hatte. Das Gleiche that auch L. Scipio, der ein Gemälde seines asiatischen Sieges auf dem Capitol ausstellte, was freilich, wie man sagt, sein Bruder, der Afrikaner, übel aufnahm. Nicht ohne Grund zürnte er darüber, weil nämlich sein eigener Sohn in jenem Treffen gefangen worden war. Eine nicht unähnliche Beleidigung fügte L. Hostilius Mancinus[203] dem Scipio Aemilianus zu, welcher zuerst mit Gewalt in Karthago eingedrungen war. Jener stellte auf dem Forum den Plan der Stadt und ein Bild des Kampfes aus, und danebenstehend erklärte er dem zuschauenden römischen Volke alle | Einzelnheiten, — eine Freundlichkeit, die ihm bei den nächsten Wahlen das Consulat eintrug. f. 168.

Bei den Festlichkeiten des Claudius Pulcher erweckte die Bühne lebhafte Bewunderung durch eine Malerei, auf welcher die Dachziegel so täuschend gemalt waren, dass

Mas o primeiro que deu admiração em Roma ás pinturas strangeiras, foi L. Mumio, chamado Acaico, porque aquella provincia tinha vencido, porque vendendo em almoeda a presa que houvera, el rey Attalo lhe comprou uma pintura de Bacco, da mão de *Aristides*, por seis mil seistercios (e cada seistercio tem XXV cruzados) polo que, spantando-se Mumio de tanto preço e duvidando se na tal pintura staria alguma vertude que elle não conhecesse, revocou a compra de Attalo, aqueixando-se elle d'isso; e a pintura trouxe a Roma.

Mas summa reputação deu ás tavoas da pintura Cesar, ofrecendo, no templo de Venus Genetrice, Aiax e Medea, pintados. E depois d'elle M. Agrippa, | homem mais dado á rustiquidade, que ás delicadezas. E fez ainda uma oração manifica e dina de grandissimo cidadão: do publicar a pintura e a sculptura, e comprou duas feguras pintadas por Cizeceni por XIII mil livras (tem cada livra dez cruzados); e pôs na parte quente dos banhos pinturas pequenas metidas na parede.

f. 168 v.

E sobre todos o Divo Augusto pôs no foro romano na parte mais celebre duas tavoas, na uma pintada a guerra, e na outra o triumfo. Pôs a vittoria pintada no templo de Cesar, seu pai; e na curia duas tavoas, uma de Nemea, com uma palma na mão sobre um lião assentada, e um carro de quatro cavallos, a qual Nicea screve tê-la não pintada, mas inflamada. Na outra tavoa é em admiração que o filho minino se parece com seu pai velho, e por cima voava uma aguia comendo uma cobra, que lho não consentia. *Filocare* affirmou ser esta obra sua, immensa potencia de arte; ainda que sómente | stimam esta tavoa comoquer que por respeito de *Filocare*, o senado e o povo romano (depois de passados tantos seculos) olham Glauco Velho e seu filho, homens menos para ver que a pintura d'elles.

f. 169.

Raben hinzuflogen, um sich darauf niederzusetzen. Der erste, welcher ausländischen Gemälden in Rom Ansehen verschaffte, war Lucius Mummius, mit dem Beinamen der von Achaia, weil er jene Provinz besiegt hatte. Denn weil bei der Versteigerung seiner Beute der König Attalus ihm ein Bacchusgemälde, von der Hand des *Aristides*, für 6,000.000 Sesterzien, jede Sesterzie zu 25 Krusaden, abgekauft hatte, stutzte Mummius über einen so hohen Preis, und in dem Gemälde irgendeine ihm unbekannte Geheimkraft vermuthend, widerrief er den Kauf und brachte das Gemälde nach Rom, obgleich Attalus sich bitter darüber beklagte.[204]

Das höchste Ansehen aber verschaffte den Werken der Malerei J. Cäsar, als er dem Tempel der Venus Genetrix die Gemälde des Ajax und der Medea weihte. Und nach ihm M. Agrippa | — ein Mann von mehr bäurischer als vornehmer Lebensweise, — der eine herrliche und des größten Bürgers würdige Rede über das öffentliche Ausstellen von Malereien und Bildwerken schrieb. Auch kaufte er selbst zwei Figuren von den Einwohnern von Kyzikos für 13.000 Pfund (jegliches zu 10 Krusaden) und schmückte die heißen Thermen mit den in die Wand eingelassenen Bildern.[205]

f. 168 v.

Alle jedoch übertraf der göttliche Augustus, welcher auf seinem Forum an den besuchtesten Stellen zwei Tafeln aufstellte, von denen die eine den Krieg, die andere den Sieg darstellte. Eine gemalte Victoria weihte er dem Tempel seines Vaters Cäsar; der Curie dagegen schenkte er zwei Gemälde. Eines von ihnen zeigte eine Nemea, auf einem Löwen sitzend, eine Palme in der Hand, und daneben einen mit vier Rossen bespannten Wagen. *Nicias* aber sagte in einer Inschrift, er habe dieses Bild nicht gemalt, sondern in Holz gebrannt. Auf dem anderen Bilde erregt Bewunderung die Ähnlichkeit zwischen einem Kinde und seinem greisen Vater, über denen ein Adler mit einer sich heftig wehrenden Schlange im Schnabel schwebt. Auf diesem erstaunlichen Meisterwerke stand, es sei eine Arbeit des *Philochares*. Nur um dieses *Philochares* willen aber | beachteten und betrachteten der Senat und das römische Volk — noch nach Verlauf so vieler Jahrhunderte — den alten Glaucus und seinen Sohn, ganz unbedeutende Menschen, einzig und allein um ihrer bildlichen Darstellung willen.[206]

f. 169.

Tambem Tiberio emperador, homem nada alegre, pôs no templo de Augusto boas pinturas.

5. Preço d'algumas pinturas.

Screve elle: que Candaule rey de Lydia e o ultimo dos Heraclios, o qual foi chamado Mersilio, comprou uma tavoa em que stava pintada a batalha dos magnates por outro tanto ouro, quanto pesava o retavollo; e isto era perto da idade de Romulo e Remo.

Zeusi Eracleote, pintor egregio, ajuntou muita riqueza pola pintura, e por pompa d'aquella em Olimpia com letras d'ouro pôs o seu nome; e depois começou a dar de graça as suas obras, porque julgava que eram de tanta valia que se não po-
f. 169 v. dessem comprar com conveniente preço. Assi que deu Alcmena, pintada, aos Agrigentinos | e a fegura d'um satyro, chamado Pan entre os d'Arcadia. Fez tambem a el rey Archelao Penelope, na qual parecia que pintasse os costumes e condição. E pintou um lutador, de que ficou tão satisfeito, que lhe screveu um verso famoso que dizia: »que mais asinha lhe podia alguem haver enveja, que emital-o.« E querendo pintar ao povo agrigentino uma tavoa de Venus, pedio que lhe mostrassem as moças d'aquella terra todas nuas, para fazer aquella obra; e assi lhe foram mostradas; de todas as quaes, cinco escolheu para poder na pintura exprimir aquellas partes que em cada uma fossem mais excellentes e proporcionadas. Este foi o que pintou um minino memorado, que levava um cesto d'uvas na cabeça, tão naturaes, que as aves desciam a ellas; mas elle desdenhoso o sofria mal, dizendo que se o minino fora melhor pintado que as uvas, que os passaros houveram medo de lhe não picar nas uvas.

f. 170. *Parrasio Efesio* foi o que primeiro achou | a symetria e proporção na pintura. Este pintou uma só fegura, a qual contentou

Auch der Kaiser Tiberius, ein wenig freundlicher Herrscher, hat im Tempel des Augustus Gemälde anbringen lassen.«

5. Vom Preise einiger Malerwerke.

Plinius berichtet, der König von Lydien, Kandaules, der letzte aus dem Geschlechte der Herakliden, dem man auch den Namen Myrsilius beilegte, habe für ein Gemälde, welches den Kampf der Magnesier darstellte, so viel Gold gegeben, als das Gewicht des Bildes betrug; und zwar geschah das ungefähr im Zeitalter des Romulus und Remus.[207]

Zeuxis aus Heraklea, ein hochberühmter Maler, gewann unermessliche Reichthümer mit der Malerei, und trug, sie zu feiern, seinen Namen prunkend in goldenen Buchstaben in den Tempel von Olympia ein. Später fieng er sogar an, seine Gemälde zu verschenken, weil er der Überzeugung war, sie seien so viel wert, dass niemand den ihnen gebürenden Preis zahlen könne. So beschenkte er die Agrigentiner mit einem die Alkmene darstellenden Gemälde und mit einem zweiten, auf dem | der arkadische Hirtengott Pan die Hauptfigur ist. Auch malte er für den König Archelaus eine Penelope, in der die keusche Sittsamkeit selbst verkörpert zu sein schien.[208] Ein Wettkämpfer gelang ihm so gut und gefiel ihm selbst so sehr, dass er ihm einen berühmten Vers zur Unterschrift gab, des Sinnes: »Es wäre leichter, ihn zu beneiden, als ihn nachzuahmen.«[209] Als er für die Agrigentiner ein Bild der Venus darstellen wollte, verlangte er, die Jungfrauen der Stadt in nackter Schönheit zu sehen, um sein Gemälde malen zu können; und nachdem sein Wunsch erfüllt worden war, wählte er fünf von allen aus, um in seinem Werke zum Ausdrucke zu bringen, was an jeder von ihnen das schönste und wohlgestaltetste wäre.[210] Er war es auch, der mit dem Pinsel jenes berühmte Bildnis eines Kindes schuf, das auf dem Kopfe einen Korb voller Weintrauben trug, die so natürlich aussahen, dass Vögel heranflogen, daran zu picken. Er selber aber war unzufrieden damit, denn — meinte er — wenn der Knabe besser gemalt wäre als die Trauben, würden die Vögel sich fürchten und die Trauben nicht berühren.[211]

f. 169 v.

Parrhasius aus Ephesos war der erste, der | Ebenmaß und richtige Verhältnisse in die Malerei brachte. Er malte ein Bild, das des Kaisers Tiberius höchsten Beifall fand. Decius

f. 170.

muito a Tyberio Cesar; e como screve Decio Epulo, comprou-a por sessenta seisterios, para ter na sua camara.

6. Nobreza da pintura.

Pamfilo, pintor de Macedonia, foi o primeiro pintor que foi erudito em toda doutrina, principalmente na arismetica e geometria, sem a qual dezia que nenhum podia ser mestre. Não insinou a nenhum por menos de um talento, que são seiscentos cruzados, isto em tempo de X annos. E por autoridade d'este pintor se fez constituição primeiro em Scicione, cidade, e despois por toda Grecia que os moços fidalgos aprendessem a debuxar; e que a arte da pintura fosse recebida no primeiro grao das artes liberaes. E sempre foi honrada de maneira que todos os fidalgos a exercitavam, depois sómente os honrados, com perpetuo edito que não se ensinasse aos servos; polo que nesta arte se não acha obra de nenhum servo.

f. 170 v.

| 7. De Apelles, pintor ilustre.

Mas *Apelles* da ilha de Cos que foi na centesima duodecima Olimpiada (o qual venceu todos os que foram antes d'elle, e todos os que despois d'elle foram, e que mais cousas achou elle só que quasi os outros todos, e screveo volumes da arte da pintura que ensinavam aquella doutrina) teve grandissima graça e saber. E na sua idade floreceram excelentes pintores, os quaes grandemente louvou e elle mesmo lhes deu credito. Este foi o que não teve dia nenhum tão acupado, que não se exercitasse siquer em dar algum risco, o que ficou por proverbio. Foi tão privado de Alexandre o Magno, que mandou por edito que nenhum outro o tirasse polo natural. E muitas, vezes vinha ao seu scritorio, e ali, disputando Alexandre algumas vezes do que elle alcançava sobre a pintura, *Apelles* com aprazivel
f. 171. maneira lhe dezia que se callasse | Sua Alteza, porque os moços que moiam as colores zombavam do que elle dezia. Tanta foi a autoridade que *Apelles* pintor teve com Alexandre, rey tão apaixonado, e que não soffria nada a ninguem! E Alexandre muito o honrava sempre (isto são palavras de Plinio).

Epulus theilt mit, jener habe es für sein Privatgemach gekauft und 60.000 Sesterzien dafür gegeben.[212]

6. Von der Würde der Malerei.

Pamphilus, ein macedonischer Maler, war der erste, der in allen Wissenschaften wohlbewandert war, besonders in der Arithmetik und Geometrie, ohne die es, seiner Meinung nach, keinen wahren Meister geben kann.[213] Keinen unterrichtete er für weniger als ein Talent, d. h. 600 Krusaden, und in nicht weniger als zehn Jahren. Seinem Einflusse ist es auch zu verdanken, dass es Sitte wurde, anfangs nur in Sykion, später in ganz Griechenland, die vornehmen Jünglinge im Zeichnen zu unterweisen, sowie auch, dass die Malerei unter allen freien Künsten die erste Stelle erhielt. So hoch wurde sie geehrt, dass zuerst nur Adelige, dann auch Freigeborene sie ausüben durften, sie aber dauernd den Sclaven versagt blieb. Deshalb gibt es in dieser Kunst kein einziges Werk von der Hand eines Unfreien.[214]

| 7. Von *Apelles,* dem großen Maler.[215]

f. 170 v.

Apelles, aus Cos, der in der 112. Olympiade lebte, übertraf alle übrigen an Anmuth und Kunst. Er überflügelte nicht nur seine Vorgänger beiweitem, sondern auch die Nachfolger, erfand allein mehr als sämmtliche andere zusammen, und schrieb überdies viele Bände, welche die Kunst des Malens lehren. Zu seiner Zeit blühten auch noch andere treffliche Maler, die er selbst gebürend anerkannt und gelobt hat. *Apelles* war es auch, der an keinem Tage so sehr beschäftigt war, dass er nicht wenigstens einige Striche gezeichnet hätte, woher das allbekannte Sprichwort stammt. Alexander der Große schätzte und ehrte ihn so sehr, dass er keinem anderen Bildner gestattete, seine königliche Gestalt zu malen.[216] Oftmals besuchte er den Maler in seiner Werkstatt; wenn dann aber Alexander bei einer solchen Gelegenheit über das, was er sich einbildete, von der Malerei zu verstehen, zu discutieren begann, dann rieth *Apelles* mit freundlichen Worten dem hohen | Fürsten, lieber zu schweigen, da selbst die Gehilfen, welche die Farben rieben, über seine Äußerungen lächelten: so viel vermochte *Apelles* über Alexander, den heißblütigen König, dem gegenüber niemand sich etwas Ähnliches hätte erlauben dürfen![217] Von den Beweisen höchster Achtung, die Alexander ihm gab, berichtet Plinius.

f. 171.

E esta tenho eu por grande cousa (o que porventura algum de nós não fezera) que tendo Alexandre uma moça fremosa chamada Campapse, e porque muito a amava, mostrou-a despida a *Apelles* para que lha pintasse; e conhecendo que tambem *Apelles* d'ella se namorára, lhe fez d'ella dom, grandeza certo de grande animo e mayor que o seu imperio. Nem foi por este feito menor Alexandre que por alguma sua vitoria, nem sómente fez uma nova mercê e grande áquelle mestre que tanto stimava, mas ainda lhe deu a sua propria affeição e gosto; nem teve resgoardo áquella que elle amava, que ouvesse de deixar um Alexandre, emperador do mundo todo, por um mestre de pintura.

f. 171 v. *Apelles* foi benigno com seus competidores | e foi o primeiro que em Rhodes fez ser *Protogenes* stimado, porque elle era um pouco enfadonho a seus cidadãos como intervem o mais das vezes. E *Apelles* lhe perguntava: em quão magno preço dava as suas obras? E *Protogenes*: que, por pouco, dizendo, respondendo-lhe dixe que elle lhe daria cincoenta talentos por ellas, dando a entender aos de Rhodes que as venderia por suas, por onde elles foram comovidos a conhecer *Protogenes* por homem dino de stimar.

Não é cousa facil de dizer quaes das obras *d'Apelles* fossem mais nobres que elle tirava ao natural; de maneira que os que d'isso entendiam, julgavam nas suas feguras as compreissões e os annos que aquellas pessoas podiam viver, ou que já viveram. E pintava os cavallos de maneira com que aos vivos fazia rinchar.

O Divo Augusto teve da sua mão aquella tavoa de Venus, a qual sahia do mar, chamada A n a d i o m e n e, a qual obra foi tão louvada em versos gregos, que ficou vencida; mas todavia, f. 172. ilustrada por | fama, não se achou nunca quem acabasse aquella imagem na parte de baxo; mas a tal perda veo em mais gloria do que a fez.

Pintou mais Alexandre, com um corisco na mão, no templo de Diana Efesia, que parecia que lhe sahia o braço para

Für das Bemerkenswerteste aber halte ich — was gewiss keiner von uns über sich gewonnen hätte — dass Alexander ein schönes, von ihm ganz besonders geliebtes Mädchen, namens Pankaspe,[218] dem *Apelles* unbekleidet zeigte, auf dass er es malte; und als er bemerkte, dass der Maler sich in das Mädchen verliebt hatte, schenkte er es ihm — wahrlich ein Zeichen größter Hochherzigkeit, größer noch, als seine unbegrenzte Macht. Zu nicht geringerer Ehre gereicht dem Herrscher eine solche That, als einer seiner Siege; denn er machte dem Meister, den er so hochachtete, damit nicht allein ein neues Gnadengeschenk und erwies ihm eine neue Ehre, sondern er opferte ihm zuliebe seine eigene Neigung; ja er nahm nicht einmal Rücksicht auf die, welche er liebgewonnen hatte und die sich gezwungen sah, dem Herrn der Welt zu entsagen und einem Maler zu folgen.

Gegen seine Nebenbuhler zeigte sich *Apelles* leutselig. | So war er der erste, welcher dem *Protogenes* in dessen Heimat Rhodos Anerkennung verschaffte, denn seine Landsleute hatten jenen unbequem gefunden, wie so oft zu geschehen pflegt. *Apelles* aber fragte, wie theuer er seine Werke verkaufe; und als er antwortete: »Für ein Geringes,« erwiderte jener, er werde 50 Talente für sie bezahlen, indem er gleichzeitig den Rhodiern bedeutete, er werde dieselben als die seinen verkaufen, was sie bestimmte, endlich zu verstehen, ein wie schätzenswerter Künstler *Protogenes* war. **f. 171 v.**

Nicht leicht ist es zu bestimmen, welches von den der Natur abgelauschten Gemälden des *Apelles* das schönste ist; sie waren alle so vollendet, dass die Sachverständigen aus den Gesichtern der Gemalten das Temperament, ihr Alter und die Jahre, die sie noch zu leben hätten, anzugeben vermochten. Rosse malte er so naturtreu, dass die lebenden Pferde ihnen entgegenwieherten.

Von der Hand des *Apelles* gemalt, besaß Augustus jenes herrliche Gemälde der aus den Meeresfluten emportauchenden Venus, die man Anadyomene nennt, — ein Kunstwerk, das von den griechischen Versen, die es feiern, übertroffen wurde; trotz seiner Berühmtheit aber | fand sich keiner, der den unteren Theil des Gemäldes hätte vollenden können, so dass gerade dieser Mangel dem Künstler, der es geschaffen, noch mehr Ruhm einbrachte. **f. 172.**

Auch einen Alexander mit dem Blitzstrahl in der Hand malte er für den Tempel der Diana in Ephesus, so dass es

fora do retavolo. Custou esta fegura vinte talentos; é cada talento seiscentos cruzados (mas tenha na mente quem isto ler que todas estas obras e outras muitas, que não digo, pintava elle solamente com quatro colores) e recebeu preço inumerabil desta pintura, o qual foi dinheiro de ouro medido e não contado.

8. Preços da pintura.

Aristide Thebano foi no tempo de *Apelles*. Este foi o primeiro que pintou o animo do homem e exprimio todos os sentidos, os quaes os gregos chamam Ethe, convém a saber: costumes. Era um pouco mais duro nas colores que Apelles. A sua pintura foi um minino, o qual na destruição d'uma cidade s'apegava na mama de sua mãe, que estava morrendo d'uma f. 172 v. ferida; e conhece-se naquella | pintura como a mãe atenta e se teme que o filho, morto já o leite, não mame sangue em seu lugar. Esta pintura levou Alexandre o Magno a Pella, sua patria. O mesmo pintou a batalha feita com os Persas; e tinha posto cem homens naquella tavoa, e tinha-se concertado com Mnaso, tyranno dos Eleatenses que por cada fegura lhe havia de dar dez minas, e cada mina são dez cruzados. Entre muitas outras obras pintou um doente, louvado sem fim; e tanto foi excellente nesta arte que al-rey Attalo comprou uma sua tavoa por cem talentos. São cada talento seiscentos cruzados.

No mesmo tempo foi *Protogenes*, o qual foi muito prove, pola primeira pola muita suma perfeição que punha na arte, e por isso não ganhava muito. Costumava de comer cousas mui delicadas e temperadas para lhe não engrossarem o engenho. Desprazia-lhe esta arte, porém não se podia apartar d'ella. f. 173. Trabalhou muito por pintar | um cão, que não parece pintado, mas vivo, e que ofegasse e levasse a escuma na boca; mas por mais perfeita que fazia a escuma, não lhe podia dar aquella imperfeição e desmancho que elle desejava de fazer, de maneira que depois de mui enfadado, lhe arremessou a esponja com que

schien, als rage der Arm aus dem Bilde hervor. Zwanzig Talente kostete dieses Werk, das Talent zu 600 Krusaden. Den ungeheuren Betrag erhielt er in Goldstücken, die in Hohlmaßen gemessen, nicht aber abgezählt wurden. — Hierbei möge, wer diese Zeilen liest, bedenken, dass alle diese und noch viele andere Gemälde von ihm nur mit vier Farben gemalt waren.[219]

8. Von der Bezahlung einiger Gemälde.

Ein Zeitgenosse des *Apelles* war der Thebaner *Aristides*. Er war der erste, welcher seelische Empfindungen und alle Menschengefühle zum Ausdruck brachte, was die Griechen »Ethe« nannten, d. i. Empfindungsweise. Etwas härter als *Apelles* war er in der Farbengebung. Eines seiner Bilder stellt ein Kind dar, das, mitten in einer zerstörten Stadt, sich noch an die Brust der schwer verwundeten Mutter anklammert; und man sieht in dem | f. 172 v. Gemälde, wie die Mutter fürchtet und voll Angst besorgt, ihr Kind könne Blut saugen an Stelle der versiechten Milch. Dieses Bild nahm Alexander mit sich nach Pella, seiner Vaterstadt. *Aristides* malte auch eine Perserschlacht, ein Bild mit mehr als hundert Figuren, für eine jede von denen er sich von Mnasos, dem Tyrannen der Eleaten, zehn Minen zahlen ließ; jede Mine aber hat 10 Krusaden. Außer vielen anderen Werken malte er auch das Bild eines Kranken, welches unendlich gelobt ward. So weit brachte er es in seiner Kunst, dass Attalus ein einziges Bild für 100 Talente kaufte — jedes Talent ist aber 600 Krusaden wert.[220]

Zu derselben Zeit lebte *Protogenes*, der sehr arm war, und zwar hauptsächlich wegen der außerordentlichen Vollkommenheit, zu der er seine Werke bringen wollte, weshalb er wenig verdiente; auch pflegte er sehr feine und besonders würzig zubereitete Leckerbissen zu essen, damit sein Geist nicht stumpf werde. Die Art der Kunst, wie er sie ausübte, missfiel ihm eigentlich, doch konnte er sich nicht von ihr lossagen.[221] Er bemühte sich z. B. eifrig, einen keuchenden | f. 173. Hund zu malen, dem der Schaum aus dem Maul liefe — und zwar so, dass er nicht gemalt, sondern wirklich schiene. So vorzüglich der Schaum ihm aber auch gelang, vermochte er ihm nicht jene Lockerheit und Natürlichkeit zu geben, die er erstrebte, so dass er schließlich den Schwamm, an dem er die Farben abzuwischen pflegte, zornig

as colores alimpava; e acertou de dar na boca do cão, e fazer o que elle queria em vez de o desmanchar. Mas como pintarão agora os modernos tão bem como aquelles por quem a mesma fortuna pintava? O mesmo aconteceo ao outro, que queria pintar o cavallo escumando.

Mas digamos um exemplo de um grande rey ácerca da pintura.

Demetrio rey, tendo cercado a Rhodes pôs fogo á cidade, mas não d'aquella parte d'onde stava uma pintura de *Protogenes*; e podendo tomar aquelle dia a cidade de Rhodes a deixou de tomar sómente por não queimar aquella pintura. Em aquelle tempo f. 173 v. stava Protogenes pintando fóra dos muros da cidade, em uma | horta sua, mui junto do exercito d'el rey; e nem por amor da guerra nem dos amigos soldados, deixava a obra que nas mãos tinha; mas pintando mui seguramente stava. E trazendo-o os soldados diante d'el rey Demetrio, lhe perguntava com que seguridade stava fora do muro da cidade? Respondeu: »Porque eu sei que Demetrio tem a guerra com os Rhodianos, e não já com as boas artes.« E folgou el rey muito de poder conservar aquellas mãos de quem já tinha conservado e perdoado á obra. E pôs uma guarda de armados em sua guarda; e vinha muitas vezes á horta do pintor, stando em sua casa, emquanto a cidade se combatia, a ver o que fazia.

A este prove pintor deu Mnaso tyrano pola pintura de XII deuses XXX minas por cada um; é cada mina dez cruzados. E o mesmo tyrano deu a *Theomnesto cem* minas por cada fegura de um retavolo.

f. 174. Houve um *Pereico* pintor para ser proposto a poucos | e que não sei se acinte se danou porque, seguindo cousas humildes, ganhou grande gloria naquella humildade, porque pintava nas camaras os vasos e as bacias dos barbeiros e dos sapateiros, os sapatos e botas, d'arte que provocavam a quem entrava a lançar a mão e despendurar aquellas cousas. Pintava alimarias e aves e hervas e outras meudezas, e por isto foi chamado Rhyparographo. E não sabia pintar figuras, mas este d'estas

gegen das Bild schleuderte und gerade das Maul des Hundes traf, dem er, statt ihn zu verderben, auf solche Weise die gewünschte Vollkommenheit gab. Wenn aber Fortuna selbst den alten Meistern half, wie könnten da die modernen Maler ebenso Vorzügliches leisten?[222] — Ähnliches ereignete sich übrigens noch mit einem anderen, der ein Pferd mit Schaum vor dem Munde malen wollte.[223]

Jetzt wollen wir noch das Verhalten eines großen Königs zur Malerei betrachten.

Als Demetrius Rhodos umlagert hatte, steckte er die Stadt in Brand, die Stätte schonend, wo ein Gemälde des *Protogenes* hieng, so dass ihm an jenem Tage die Gelegenheit entgieng, die Stadt einzunehmen, nur weil er jenes Gemälde nicht zerstören wollte. Damals verweilte *Protogenes* außerhalb der Stadt in einem ihm gehörigen | Landhause, in dessen Nähe das Heer des Königs stand; um des Krieges oder der lieben Soldaten willen aber unterbrach er seine Arbeit nicht; so sicher fühlte er sich beim Malen. Als dann die Soldaten ihn vor den König Demetrius führten, fragte dieser, wie er mit solcher Zuversicht außerhalb der Mauern weilen könnte, worauf er antwortete: »Weil ich weiß, dass Demetrius die Rhodier bekriegt, nicht aber die schönen Künste!« Den König aber erfreute es sehr, jene Hände, deren Werke er bereits geschont und gerettet hatte, vor dem Verderben bewahren zu können. Zum Schutze des *Protogenes* stellte er eine Wache von Kriegern auf, besuchte auch selber oft sein Landhaus und schaute dort seiner Arbeit zu, während um die Stadt herum der Kampf tobte.[224]

f. 173 v.

Diesem armen Maler gab der Tyrann Mnasos für ein Bild, auf dem zwölf Götter dargestellt waren, dreißig Minen für jede Gestalt, jede Mine zu zehn Krusaden. Derselbe Tyrann gab dem *Theomnestes* für jede Gestalt auf einem Gemälde hundert Minen.[225]

Ein Maler *Pireïcus*, welcher in der Kunst nur wenigen nachsteht, | und von dem ich nicht weiß, ob er sich absichtlich selber verdarb, indem er niedere Dinge zum Gegenstande seiner Kunst machte, gewann trotzdem großen Ruhm, gerade infolge dieser, aufs Niedere gerichteten Neigung, die ihn dazu trieb, in den Werkstätten der Schuhmacher und Barbiere die Stiefel und Schuhe, Gefäße und Becken so naturwahr darzustellen, dass sie den Eintretenden verlockten, sie zu ergreifen und von ihrer

f. 174.

cousas poucas se fazia pagar melhor que outros muitos que faziam móres obras.

Pausia Sicionio, filho de Brieto; este foi o primeiro que costumou pintar os quadros nos palcos, nem antes d'elle alguem ornou as voltas d'aquella maneira. Pintava figuras pequenas, e principalmente mininos; e fazia tão de pressa que, por ganhar d'isso fama, pintou um minino numa tavoa em um dia, a qual foi chamada Hemeresios. Amou sua manceba Glicera, sua cidadã, inventora de fazer grinaldas; e pintou aquella, assentada, f. 174 v. tão graciosamente, fazendo uma grinalda, dita | Stephanopolis, que o terlado d'esta tavoa comprou em Athenas L. Lucolo Romano por dous talentos, que são mil e duzentos cruzados.

Cydeas pintor fez um só retavolo, por que Hortensio orador pagou cento e quarenta quatro talentos; é cada talento romano seiscentos cruzados; e fez-lhe para goarnição um templo. E não era o vulto do Salvador.

Nicea d'Athenas pintava as molheres com muita graça e a sombra e o claro tratava com muita arte, e muito trabalhava por fazer sairem da tavoa as feguras nas suas obras. Uma d'ellas é Nemea, que Silano trouxe de Asia a Roma. Item um Bacco, que stava no Templo da Concordia. Item Jacinto, um moço, o qual por[que] muito contentára Augusto Cesar, d'Alexandria o trouxe a Roma; e por isso Tiberio Cesar dedicou no Templo depois esta pintura. Em Athenas a Necromantia de Homero, a f. 175. qual não quis vender a elrey Attalo por sessenta talentos | e antes a quis dar em dom á sua patria.

Timomaco da Bizantio, na idade de Cesar, pintou ao mesmo Cesar, Alexandre, Talamão, e Medea maga, que comprou por

Stelle herabzuholen.[226] Auch Gethier, Vögel, Küchenkräuter und andere Kleinigkeiten malte er, weshalb er »Rhyparographos« genannt wurde; menschliche Gestalten aber verstand er nicht darzustellen, ließ sich jedoch für jene Nichtigkeiten besser bezahlen, als viele andere für großartige Werke.[227]

Pausias aus Sykion, ein Sohn des Brietes, war der erste, welcher die Täfelung der Zimmer zu bemalen pflegte, denn vor ihm hatte kein anderer verstanden, die Decken auf diese Weise zu zieren. Er malte kleine Figuren, hauptsächlich Knabengestalten, und zwar so schnell, dass er, um diesen Ruf zu erlangen, das Bild eines Knaben in einem Tage fertigstellte, weshalb man dieses Gemälde »Hemeresios« nannte. Er liebte eine seiner Mitbürgerinnen, Glykera, die Erfinderin des Guirlandenwindens; und diese, welche man | »Stephanopolis« nannte, malte er, wie sie sitzend eine Guirlande flicht, in einem so anmuthigen Bilde, dass L. Lucullus in Athen eine Copie danach für zwei Talente (1200 Krusaden) kaufte.[228] f. 174 v.

Von *Cydias*[229] kennen wir ein einziges Gemälde, für welches der Redner Hortensius 144 römische Talente gab (600 Krusaden); auch baute er dafür einen Tempel — und doch war es nicht das Antlitz unseres Heilands.[230]

Nikias aus Athen verstand es, mit besonderer Anmuth Frauengestalten zu malen, und behandelte Licht und Schatten mit großer Kunst, darauf bedacht, dass seine Figuren gleichsam plastisch aus den Gemälden hervortreten. Ein Werk von ihm, das von Silanus aus Kleinasien nach Rom gebracht wurde, ist eine Nemea; ein anderes, welches den Bacchus darstellt, befand sich im Tempel der Concordia. Ein jugendlicher Hyacinth sagte dem Kaiser Augustus so zu, dass er ihn von Alexandrien nach Rom mitnahm, weshalb Tiberius das Bild später als Weihgeschenk in einem Tempel aufhängte. In Athen befand sich die Beschwörung der Schatten der Unterwelt durch Odysseus, nach Homer, ein Gemälde, das er dem König Attalus nicht für 60 Talente überlassen, | sondern lieber seiner Vaterstadt zum Geschenke machen wollte. f. 175.

Timomachus aus Byzanz malte zur Zeit Cäsars für diesen selbst einen Alexander, sowie den Telamonier und die Zauberin Medea, die jener für 80 attische Talente erwarb — jedes attische

oitenta talentos atticos; e cada talento atico, segundo diz Varro, tem XVI seistercios e cada seistercio XXV cruzados.

Mas não quero deixar de dizer uma galantaria de uma rainha e a ousadia de um antigo pintor. Cleside pintou uma obra á rainha Stratonice, e não recebendo d'ella inteira paga e honra, por se da rainha vingar, pintou em uma tavoa A Vontade, abraçando-se com um pescador, que deziam que aquella senhora amava. E esta tavoa pendurou-a no porto de Epheso, e elle em uma nau foi-se d'ali. Mas com tanta arte era esta tavoa pintada, e tão naturaes stavam ambas aquellas feguras, que a rainha, esquecida da sua propria fama por não destruir a nobreza da pintura, deixou de quebrar a tal tavoa.«

*
* *

f. 175 v. | Até aqui ia lendo aquelle gentil homem romano, e os preços e louvores da pintura que screve C. Plinio Veronês no livro Da Historia Natural, que dicou a Domeciano emperador, aos livros XXXV, quando eu, chegando elle a este deshonor d'esta rainha me alevantei da cadeira onde stava e lhe fui tirar o livro das mãos, jurando-lhe que mais ali não pareceria e que não se tratasse mais, emquanto eu ali stevesse, de tal livro, que tanto honrava os pintores passados e fazia enveja só aos presentes e anulava as proves pagas da pintura do misero e presente tempo com a memoria do passado.

E dizendo isto dei o livro ao seu pagem, que o levou.

Ergueu-se naquella hora *Valerio de Vicença*, dizendo:

— »Pois que M. *Francisco d'Ollanda* não quer ainda sofrer, que soframos nós a gloria e honra que fizeram os passados á nobelissima e clarissima arte, de que elle tanta parte tem, digo f. 176. que me parece mui bem; e pois que assim | é, não se falle hoje mais em pintura. E vamo-nos todos passear ao longo do Tybre,

Talent aber hat nach Varro 16 Sesterzien, jede Sesterze aber 25 Krusaden.[231]

Nicht unerwähnt will ich noch die edle Gesinnung einer Königin und zugleich die Kühnheit eines alten Meisters der Malerkunst lassen. *Klesides*[232] malte nämlich für die Königin Stratonike ein Gemälde, und da er für dasselbe weder Lohn noch Ruhm, noch Ehren oder Gebür erhielt, stellte er die Königin, um sich an ihr zu rächen, als Willfährigkeit dar, wie sie einen Fischer umarmt, von dem es hieß, dass die Königin ihn liebte. Dies Gemälde aber stellte er im Hafen von Ephesos auf, während er sich selbst auf einem Schiffe davonmachte. Dasselbe war aber so meisterhaft gemalt und die Gestalten darauf so naturgetreu, dass die Königin, ihres eigenen Rufes nicht achtend, um ein so vorzügliches Werk nicht zu zerstören, davon abstand, es zu vernichten.«

* * *

| Bis hierher hatte jener römische Edelmann gelesen, was C. Plinius von Verona in seinem, dem Kaiser Domitian gewidmeten Buche »Historia Naturalis«, und zwar im 35. Buche, von dem Werte der Malerei und an Lob und Preis über sie geschrieben hat, als ich, bei der Unehre der Königin angelangt, vom Stuhle aufstand und ihm das Buch aus den Händen nahm, schwörend, dass, wenn er mich je dort wiedersehen wolle, für heute und während meiner Gegenwart nicht mehr von einem Buche die Rede sein sollte, in dem so Großes zum Lobe der alten Künstler stände, in den Malern unserer Tage Neid erweckend; und die ärmliche Bezahlung von Gemälden in unserer elenden Gegenwart durch die Erinnerung an die Vergangenheit zuschanden machend. Und mit diesen Worten übergab ich das Buch seinem Pagen, der es davontrug. f. 175 v.

Nun erhob sich *Valerio de Vicenza* und sprach:

— »Da *Messer Francisco de Hollanda* es nicht erlauben will, dass wir gelassen den Ruhm und die Ehre anhören, welche die Vorfahren der sehr edlen und erlauchten Malerkunst erwiesen haben, an der er so großen Antheil hat, so erkläre ich, dass ich's zufrieden bin | und dass heute nicht länger von der Malerei die Rede sein soll. Lasst uns lieber insgesammt am Ufer des Tiber lustwandeln; denn mir scheint, dass es hier schwül geworden f. 176.

porque me parece que vai fazendo alguma calma e vem por cima do rio um muito gracioso e fresco vento.«

Consentimos todos no seu parecer e erguemo-nos e fomonos a pé, passeando ao longo do nobre Tybre, topando algumas romanas, amortalhadas[1]) polo caminho, até que chegámos ás gráciosas ortas e casas de Augustin Guis, as quaes são pintadas não menos manificamente pola mão de *Rafal de Orbino*, que as obras dos antigos, onde, acabando de fallar os louvores da pintura, começámos a ver com os mesmos olhos a grande excelencia d'ella.

E sendo já um pouco tarde nos recolhemos cada um para sua casa, não nos acontecendo mais aquelle dia.

f. 176 v. | 9. Conclusão.

D'esta maneira tenho scrito alguma parte de um conceto, que sobre a pintura antigua desejei de screver, antes de minha morte, como cheguei a este reino, vindo de Italia. E por ventura f. 177. me não | tenho satisfeito de que mais deixei de dizer sobre esta nobre arte, porque verdadeiramente que me parece que inda aqui não tenho scrito a menor parte do que d'ella sinto e do seu merecimento, Porém ella me receba esta vontade! E a inclita minha patria e a nação dos Portugueses tambem m'a receba! E sobre todos Vossa Alteza, muito alto e poderoso rei e senhor, receba benignamente este mui pequeno serviço de meu engenho, que eu tenho por mui grande, por ser o primeiro que em Spanha, nem no reino de Portugal screvesse da pintura, quasi como um dos antigos que d'ella muito melhor screveram, segundo lemos, sendo scincia tão nobre e tanto para ser conhecida.

E peço aos illustres pintores, que este meu livro lerão, que de todo me não lancem da sua escola e collegio, pois que tanto stimo a pintura em parte onde não é conhecida e a têm por

---

[1]) In Portugal nennt man amortalhados (= in das Bartuch gehüllte) diejenigen, welche in Erfüllung eines Gelübdes, im Todtenhemd, eine Kerze in der Hand, barfuß, eine Wallfahrt zu irgend einem Heilthum unternehmen. Ob es sich

ist; vom Flusse herüber aber weht ein angenehmer, erfrischender Luftzug!«

Wir schlossen uns seinem Vorschlage an, standen auf und giengen zu Fuß zum altberühmten Tiber, an dessen Strande wir einher wandelten (nicht, ohne unterwegs auf einige eingesargte Römerinnen zu stoßen),[233] bis wir die lieblichen Gärten und das Lusthaus des Chigi erreichten, welches so herrlich von der Hand *Raphaels* geschmückt ist — nicht minder vorzüglich, in Wahrheit, als die Werke der Alten. — Und nachdem wir soeben das Lob der Malerei gehört hatten, konnten wir nun mit eigenen Augen ihre hehre Schönheit trinken.

Als es aber Abend geworden war, kehrte ein jeder in seine Wohnung zurück, ohne dass uns sonst noch etwas an jenem Tage begegnet wäre.

| 9. Schlusswort. f. 176 v.

So hätte ich denn ein weniges von dem kurzen Abriss über die Malerei der Alten zu Papier gebracht, den ich vor meinem Sterben zu schreiben gewünscht und beschlossen hatte, als ich aus Italien in dieses Reich zurückgekehrt war. Freilich | habe ich (f. 177) mir keineswegs genügt und so vieles über diese edle Kunst zu sagen unterlassen, dass es mir schier so vorkommt, als hätte ich noch nicht den kleinsten Theil von dem ausgesprochen, was ich über ihre Vorzüge denke und fühle. Doch möge sie selber den guten Willen anerkennen und in Gnaden aufnehmen. Das Gleiche aber möge mein erlauchtes Vaterland thun und das Volk der Portugiesen. Vor allem aber möge Eure Hoheit, vieledler, mächtiger Herr und Gebieter, auf diese kleine Leistung meines Geistes wohlwollend blicken, die ich dennoch für eine sehr große halte, dieweil ich der erste bin, der in Spanien und Portugal von der Malerei beinahe wie einer jener Alten geschrieben hat, die von ihr, der edlen, wissenswerten Kunst, in so viel trefflicherer Weise gesprochen haben, wie ihre Schriften zeigen. —

Die berühmten Maler aber, in deren Hände dieses Buch gelangt, bitte ich, mich nicht aus ihrer Genossenschaft und Schule ausweisen zu wollen, dieweil ich die Malerkunst in einem

---

um so Eingekleidete handelt, oder ob Hollanda an eine bestimmte, vielleicht eng anliegende Modetracht denkt, vermag ich nicht zu entscheiden.

cousa leve. E aos menores pintores peço eu muito perdão se em f. 177 v. alguma pintura os tem este livro agravado, por|que essa nunca foi minha tenção; mas tudo o que tenho scrito foi com zelo de ennobrecer a sua arte, e mostrar ao povo e aos nobres quanta honra e favor se lhes deve de fazer, e quanto mais val o pouco que temos d'esta grandissima sciencia, que o muito d'outros officios.

Mas por honra e reverencia da pintura foi-me alguma vez mui forçado apartar os communs e os mais humildes pintores dos que se erguem mais alto; e nem por isto os desprezo, antes os stimo muito; e assi o tenho feito toda minha vida, ante Deos e ante os homens, tendo eu por condição nunca taxar nem desprezar a má pintura, inda que todos a taxassem, louvando em cada um o que podia, e ás vezes a tenção.

E com conselho do muito atentado juizo de meu pai *Antonio d'Ollanda*, eu dedico este livro a Vossa Alteza, muito f. 178. alto e poderoso rei, clementissimo e felecissimo | e augusto.

ΤΕΛΟΣ.

Acabei-o d'escrever hoje, dia de S. Lucas, Evangelista.
Em Lisboa,
era MDXXXXVIII.

Lande öffentlich ehre, wo sie nicht gekannt ist und für eine geringwertige Sache gilt. Und die Maler von geringerem Ruhme bitte ich um Verzeihung, falls dieses Buch irgend eines ihrer Werke verunglimpft hat, | denn solches war nicht meine Absicht. **f. 177 v.** Vielmehr schrieb ich alles zu dem Zwecke, ihre Kunst zu verherrlichen und dem Adel wie dem Volke zu zeigen, wieviel Ehre und Gunst man ihr erweisen soll und wieviel höher der Wert des Wenigen ist, was uns von dieser edlen Wissenschaft übrig geblieben ist, als das Viele anderer Kunstfertigkeiten.

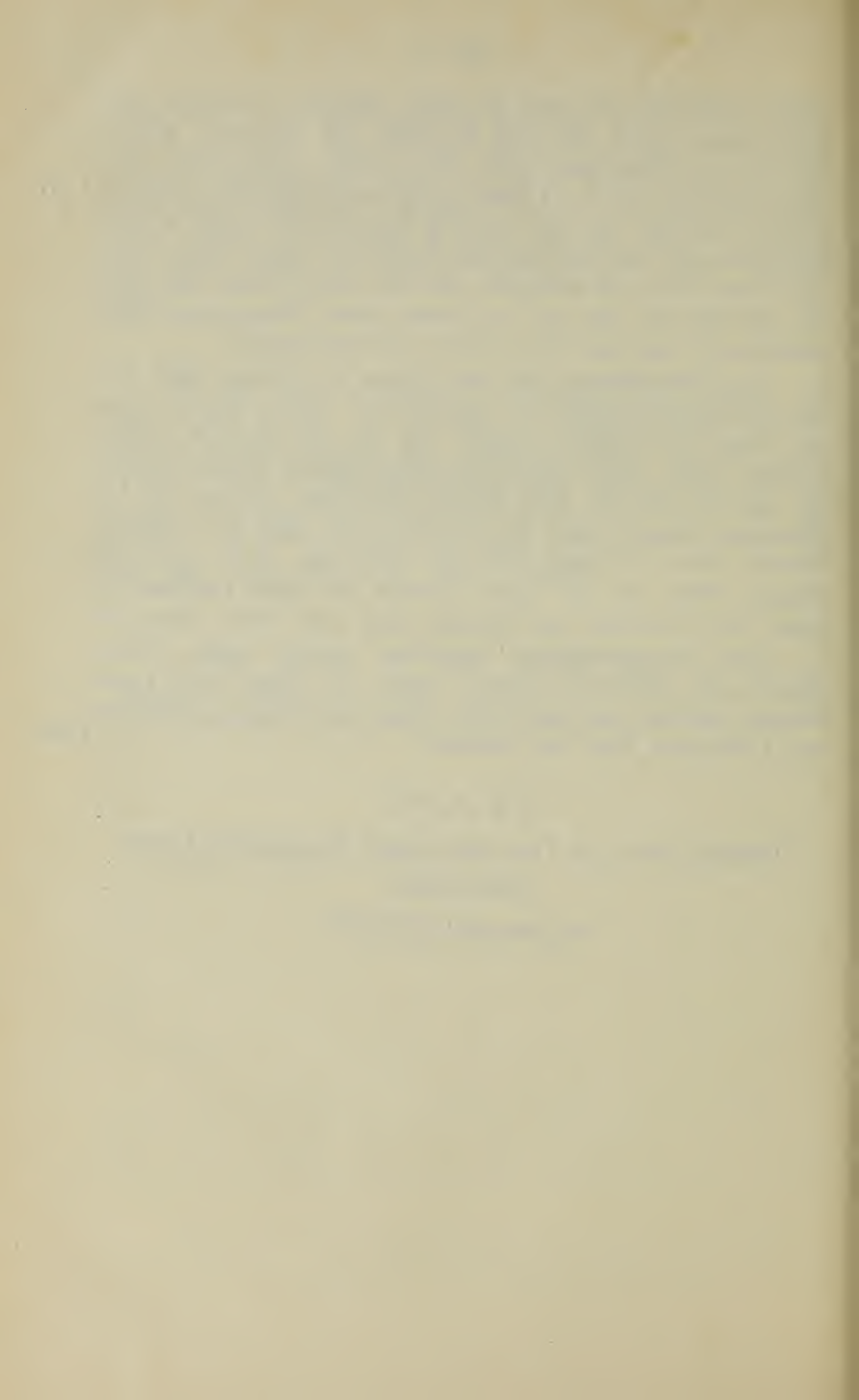
Aus Ehrerbietung und zum Ruhme der Malerei allein war ich genöthigt, bisweilen die gewöhnlichen und niederen Maler von denen zu sondern, welche sich zu den höchsten Höhen erhoben haben. Doch verachte ich sie keineswegs, sondern schätze sie und das habe ich mein ganzes Leben lang vor Gott und den Menschen gethan; denn es ist meine Art, selbst die schlechte Malerei nicht zu tadeln noch zu schmähen, auch wenn alle übrigen Böses von ihr sagen, sondern an jedem einzelnen zu loben, was er vermag, und bisweilen auch seine bloße Absicht.[231]

Dem beachtenswerten Rathschlag meines klugen Vaters *Antonio de Hollanda* folgend, widme ich dieses Buch Eurer Hoheit, vieledler und mächtiger, milder und gütiger, glücklicher und | erhabener Herr und Gebieter! **f. 178.**

T E Λ O Σ.

Vollendet heute, am Tage des heiligen Evangelisten Lucas,
zu Lissabon

im Jahre MDXXXXVIII.



Erläuterungen zum Text.

Zum ersten Gespräch (1—55).

[1]) Paul III. regierte von seinem 68. bis zum 82. Jahre (1535—1549). Mindestens einmal fand Hollanda Gelegenheit, seine ausdrucksvollen Züge zu zeichnen. (Vgl. Erläut. 16.) Wir haben Grund anzunehmen, dass er den vorzüglichen Stich des Agostino Veneziano gekannt hat (zugänglich in Onckens Allgemeiner Geschichte, III, 2, 72), da er über diesen tüchtigen Kupferstecher berichtet (*f. 181 v.*); nicht aber Tizian's lebensprühendes Porträt, das einige Jahre später auf die Römer wie das Leben selbst wirkte. — Sonst erfahren wir von Hollanda nur, dass er das Abendmahl aus der Hand des Papstes empfieng und vom portugiesischen Gesandten in Geschäften in den Vatican berufen wurde (*f. 149 v.*). Dort traf er bisweilen mit Michel Angelo zusammen (*f. 96*). Von den Gunstbezeugungen gegen denselben und Sebastian del Piombo wird berichtet; desgleichen von den Maßnahmen gegen Benvenuto Cellini; ferner von der Verlegung der Reiterstatue Marc Aurels (*f. 39 v.* und *49 v.*). Sonst fällt mit Bezug auf das Verhalten Paul's III. zur Kunst nur das Wort, in Sachen der Malerei sei er kein musico gewesen.

[2]) Die Cardinäle. Gewöhnlich gedenkt Hollanda derselben nur ganz im allgemeinen. Bei Namen nennt er Della Valle, Cesi, S. Giorgio, Farnese, Santiquattro und den Cardinal von Siena. Man darf annehmen, dass er Empfehlungsschreiben für alle diejenigen mitbrachte, welche die officiellen Beschützer Portugals waren. So nannte man diejenigen Mitglieder des Collegiums, welche dem Papst gegenüber als Anwälte und Agenten den Ansprüchen der portugiesischen Krone das Wort redeten. Ihre Rolle, gerade während der verhängnisvollen Regierung Johann III., war eine keineswegs bewunderungswerte oder achtunggebietende, wohl aber eine verantwortliche und außerordentlich einträgliche. Mit Gold wurden die Stimmen derer aufgewogen, welche sich für die Einführung einer völlig unbehinderten Inquisition aussprachen, so wie dieselbe vom König mit fanatischer und egoistischer Hartnäckigkeit gefordert ward. Mit Gold — dem der spanischen und portugiesischen Juden und Neuchristen — auch die Fürsprache der Gegner. In diesem heiklen, langwierigen und episodenreichen Drama, welches der große Historiker Alexandre Herculano in seiner Geschichte der Inquisition meisterhaft dargestellt hat, auf Grund der späterhin im Corpus Diplomaticum veröffentlichten Urkunden aus den Jahren 1530—1555 (Relações com a Curia Romana, Liss., 1862—1884, 8 Bände, besonders III. und IV.), spielten die Hauptrolle als Fürsprecher Portugals die Nepoten Alessandro Farnese und

Guido Ascanio Sforza (Santafiore), ein Sohn der Costanza Farnese; und vor seiner Besteigung des heiligen Stuhls auch Paul III. selber; dazu die beiden Pucci, (Santiquattro) erst Lorenzo, dann sein Neffe Antonio. Unter den Gegnern, die man zu gewinnen versuchte, der Oheim der Tolomei Girolamo Ghinucci († 1541) und Simonetta, der, obgleich er der Unbestechliche hieß, kurz vor seinem Ende den Goldcrusaden der portugiesischen Gesandten erlag, einem derselben das bitterböse Wort entlockend: »Schade, der war wenigstens schon gekauft!« (Herculano, Inquis., II., 214.)

[3]) In welcher Eigenschaft Hollanda in der Curie hätte verbleiben können, vermeldet er nicht. Von den ihm bekannten Persönlichkeiten aus der Umgebung Paul III. lernen wir in den Dialogen außer den Cardinälen nur den Secretär Blosius und den Bleisiegelbewahrer kennen; dazu einen Architekten und einen Prediger. Weder Bembo, noch Sadoleto werden genannt, obwohl sie zu mehreren hervorragenden Portugiesen in Beziehungen standen.

[4]) Hollanda's König und Gebieter, Johann III., war der Erstgeborene und Erbe Emanuel's. Geboren 1502, regierte er von 1521—1557. Durch seine Mutter D. Maria war er ein Enkel der wahnsinnigen Johanna und Neffe Karls V., den er statt Oheim, Bruder nennen durfte, seit er selbst 1525 des Kaisers jüngster Schwester Katharina die Hand gereicht hatte. Kurz darauf vermählte er jenem die eigene Schwester Isabella (1526). Des Kaisers Sohn Philipp II. ward dann 1543 der Gemahl einer Tochter der portugiesischen Herrscher. Und einem Sohne dieser ward 1552 die Hochzeit mit Philipps Schwester Johanna gerüstet. Weiteren Verbindungen zwischen den beiden regierenden Häusern, die zur Einigung der ganzen Halbinsel führen sollten, setzte der Tod eine Schranke. Die letzte, vom Wurme leiblicher und geistiger Krankheit zerfressene Blüte derselben war in Spanien der Infant Don Carlos; in Portugal König Sebastian, dem bereits eine Tochter Philipps zugedacht war. Beide starben als 24-jährige Jünglinge. — Die Meinungen über Johann III. gehen sehr auseinander, sowohl was seine persönlichen Eigenschaften, als was seine politische Einsicht und die Tragweite seiner Regierungsmaßregeln betrifft. Dass er trotz tüchtiger Lehrer kein Lateiner geworden ist, erklären einige allermodernste Geschichtsschreiber als Beweis für ererbte krankhafte Anlage. Unsere Aufgabe ist es nicht, abzuwägen, wo die Grenze zwischen eigenem Verschulden und den unabwendbaren Folgen früherer Handlungen und Geschehnisse zu ziehen ist. Wie seinem Vorgänger der Name des Glücklichen geworden ist, so verdient wahrlich den Namen des Unglücklichen der Fürst, welcher aus Geldnoth und Menschenmangel die Factorei in Flandern schließen, von der ungeheuren Colonialmacht Portugals die ersten vier Stücke in Afrika aufgeben musste und in der Zeit der Gegenreformation, als es nöthig schien, den sich aus Fesseln und Banden befreienden Menschengeist in starrere Formeln zu zwingen, zum fanatischen, kurzsichtigen Verfechter der Glaubens-Einheit und Reinheit wurde. In der ersten Hälfte seiner Regierung erreichte freilich der indische Besitz seinen Höhepunkt durch die glorreichen Waffenthaten in Diu (1531, 1538, 1546), die Triumphe des Don João de Castro, die Gründung von Niederlassungen in Japan und China, die Entdeckung Neu-Hollands. Auch in der Heimat erwarb der König sich durch Umgestaltung der Schulen, sowie der nach Coïmbra verlegten Universität (1537) und die Berufung vorzüglicher Lehrkräfte unleugbare Verdienste, die selbst

dadurch nicht aufgehoben werden, dass dem großartigen freien Aufschwung der ersten Studienjahre, durch Inquisition und Jesuitismus rasch der Hemmschuh angelegt wird. — Das goldene Zeitalter der portugiesischen Literatur fällt gerade in seine Regierung. — Einiges über das Geschick seiner Familie erhellt aus der Einleitung (S. LIII Anm. 1). Ebenda steht zu lesen, wie Hollanda seines königl. Beschützers stets mit dankbarer Verehrung gedacht hat. (Pint. *f. 2 v., 95, 108, 108 v., 109*; Tir. *4 v., 20 v.*; Fabr. *3, 5 v.*, Des. *45 v., 49 v.*)

[5]) Unter den Infanten sind des Königs Brüder zu verstehen: D. Luis, D. Henrique, D. Duarte, D. Affonso und D. Fernando (S. LIII Anm. 1). Doch wird Don Duarte, Herzog von Guimarães, von Hollanda nirgends erwähnt, obwohl er Resende's Schüler gewesen ist. Auch vom Cardinal-Infanten und Groß-Inquisitor, der in hohem Alter als letzter aus manoëlinischem Mannesstamm die Königskrone trug, spricht Hollanda nur einmal, und zwar um der Fürsorge willen, die er seiner Residenzstadt Evora widmete. Als seine Gönner sind die übrigen Drei zu betrachten. — Der Infant D. Fernando (1507—1534), dem das Herzogthum Guarda nebst Abrantes und Trancoso zueigen gehörten, that es an Pracht der Lebensführung fast dem Königshause gleich, besonders seit seiner, noch von Emanuel vereinbarten Vermählung mit der reichsten Erbin des Landes. Sie hieß D. Guiomar Coutinho und war die einzige Tochter des Grafen von Marialva, Loulé und Valença. Zwei Kinder aus dieser Ehe starben im zarten Lebensalter. Ihnen folgte nach ganz kurzer Frist der Infant selber und einen Monat darauf D. Guiomar. Das traurige Geschick fassten die Zeitgenossen als göttliches Strafgericht auf, weil die Grafentochter, angeblich ohne von den Heiratsplänen ihrer Versorger zu wissen, im Geheimen ein Verlöbnis mit einem anderen Mitgliede des Königshauses, dem Herzog von Aveiro, abgeschlossen hatte, diesen Bund dann aber öffentlich ableugnete. Der Scandalprocess, der neun Jahre dauerte, den Hof in zwei Parteien spaltete, die Gefangennahme des Herzogs und Verbannung seines greisen Vaters (eines Sohnes Johanns II.) zur Folge hatte, lieferte den Dichtern jener Tage Stoff zu zahlreichen Elegien und Trauer-Idyllen. Der junge Infant trieb mit Eifer historische und genealogische Studien. Außer den Miniaturporträts des portugiesischen Königshauses, von denen in der Einleitung und Beilage I. die Rede ist, ließ er verschiedene andere Arbeiten in Flandern bei Simon von Brügge bestellen. Durch Goes wurden ebenda bedeutende Büchereinkäufe besorgt. Dass er die Römerbrücke in seinem Abrantes wieder aufzuführen gedachte, erzählt Hollanda.

Der Infant D. Affonso (1509—1540) empfieng schon im neunten Jahre den purpurnen Cardinalsmantel, trug ihn jedoch erst im 14. Der Titel von Sancta Lucia in Septem Soliis wurde ihm 1518 verliehen, 1524 in den von S. Blasius umgewandelt und 1536 durch den von S. Johannes und Paulus ersetzt. Die erste Vergünstigung hatte zur Folge, dass er mit großer Sorgfalt für sein geistliches Amt erzogen ward. Auch er verfügte über bedeutende Einnahmen, da sein königlicher Bruder ihm die einträglichsten vacanten geistlichen Stellen im Reiche zusprechen ließ. Nur der Versuch, ihn in Spanien zum Erzbischof von Toledo zu erheben, misslang. Sein Lebenswandel war ein lauterer. Als Cardinal erwies er sich bemüht, Missbräuche und Unsitten abzuschaffen und nützliche Neuerungen einzuführen, wie z. B. 1536 die Führung von Tauf- und Ehebüchern, Katechi-

sierung der Jugend in den Kirchen u. a. m. Von Fanatismus und Judenhass war er nicht frei. Seine gelehrten Kenntnisse waren bedeutende. Sie zu erweitern, scheute er sich nicht, Resende's Latein-Vorlesungen in der Palastschule zu Evora zu besuchen (1534). Verdiente Gelehrte, wie der Hellenist Aires Barbosa, der Kosmograph Pedro Margalho, der Mathematiker D. Francisco de Mello waren seine bestallten Lehrer. Ersterer widmete ihm 1536 eine poetische Replik (Anti-Moria) auf das Lob der Narrheit des großen Rotterdamer Gelehrten, den der König nach Coïmbra zu berufen gedachte. Eine Schrift über römische Alterthümer auf portugiesischem Boden, welche Resende für den Fürsten ausarbeitete, ist verschollen: Monumenta Romana in urbibus lusitanicis. Seinem Interesse für Archäologie begann er Ausdruck zu geben, indem er in seinem Landhaus Valverde bei Evora Inschriftensteine sammelte.

Der obengenannte Herzog, D. João de Lencastre (1501—1571), der 1537 zu Barcelona mit Unwillen auf Hollanda's Anmaßung herabblickte (Beilage VIII.), war ein aufrichtiger Freund der Künste und Wissenschaften, ein Gesinnungsgenosse und Freund des Infanten D. Luis, den er auch 1535 nach Tunis begleiten wollte. Viel huldigende Dichtungen sind ihm gewidmet worden. Er selber schrieb manches nachdenkliche und gefühlvolle Sonett, sowie höfische Lieder. Wegen Empfangs verbotener Bücher ist er beargwöhnt worden. Resende vermachte ihm, beziehungsweise seinem Sohne, seine Münzsammlung. Ein Zeugnis seines Kunstsinns ist der Chor der Dominikanerkirche zu Coïmbra. Der von seiner Verlobten verleugnete Fürst (seit 1520 Marquês de Montemor und Torres-Novas, seit 1535 Herzog von Aveiro) war nicht nur in seinem Werben unglücklich. Auch sonst sah er sich bei Hofe gegen den Herzog von Bragança, Don Jaime, zurückgesetzt. Die Bragança, kraftvolle Sprösslinge des natürlichen Sohnes Johanns I., deren Macht und Reichthum sich in anderthalb Jahrhunderten dermaßen zu steigern Gelegenheit gehabt hatte, dass sie trotz der Katastrophe von 1483, auf ihre mehrfache Verschwägerung mit dem regierenden Hause blickend, das doppelsinnige, bescheiden-stolze Motto: »Nach euch — wir« (Depois de Vós — Nós) annehmen durften, beanspruchten den Vorrang vor der viel jüngeren, mit des Herzogs Vater D. Jorge de Coïmbra anhebenden Bastardlinie und erhielten ihn auch. König Emanuel empfand augenscheinlich keine besondere Neigung für den unehelichen Sohn Johanns II., dem dieser lange Zeit die Krone zugedacht hatte. Selbst als der von Aveiro nach einer der Töchter des Siegers von Azamor die Hand ausstreckte, ward er zurückgewiesen. Dass bereits einer der Brüder Johanns III., D. Duarte nämlich, eine Schwester der Begehrten zur Frau hatte und der Rangstreit zwischen den auf solche Weise verschwisterten Königs-Enkeln dadurch noch mehr verschärft worden wäre, mag nicht ohne Einfluss geblieben sein.

[6]) Der Infant Don Luis, Herzog von Beja (1506—1555), der bedeutendste unter Emanuel's Söhnen, ist offenbar Hollanda's hauptsächlichster Beschützer gewesen. Die Zeitgenossen hatten eine sehr hohe Meinung von ihm. Sie nannten ihn gern in classischer Anwandlung Delicias de Portugal. Er war des Königs erster Rathgeber und trat mehrmals am spanischen Hofe als sein Vertreter auf. Trotzdem wurde die Thatenlosigkeit zu Hause ihm sehr beschwerlich. Gern wäre er nach Indien als Vice-König gegangen. Gern hätte er von Kaiser Karl zugleich mit der Hand irgend einer fremden Prinzessin ein Königreich oder Herzogthum

zur Verwaltung übernommen: Mailand — Polen — Schottland — England; doch zerschlugen sich alle darauf hinzielenden Pläne immer wieder; ebenso die Verbindung mit seiner Nichte Maria, die ihm oder seinen Kindern die portugiesische Krone gesichert hätte. Nur einmal bei Tunis, wohin er sich im Geheimen aufmachte, war es ihm vergönnt, in die Weltgeschichte einzugreifen und dem Kaiser Dienste zu leisten, die hernach von den spanischen Berichterstattern geflissentlich verkleinert, von den portugiesischen übermäßig gepriesen worden sind. Mit seinen Lehrern, unter denen Pedro Nunes Weltruhm genießt, tauschte er häufig Briefe aus. Er selbst dichtete tief empfundene religiöse Sonette, die unter die Werke des Lusiadensängers gerathen sind, dazu Sentenzen und »Rathschläge«. Die ihm zugedachten wissenschaftlichen und belletristischen, spanisch-portugiesischen und lateinischen Werke sind quantitativ und qualitativ sehr bedeutend. Hollanda erkannte seinen Wert, glaubte sich jedoch nicht genugsam beachtet. — Pint. *2 v.*, *95*, *109*; Tir. *1 v.*; Fabr. *17 v.*, *18*, Des. *41*, *43*, *43 v.*, *45*, *45 v.*, *47 v.*, *49 v.*

[1]) Alessandro Farnese war ein so eifriger Förderer der Künste als Beschützer hervorragender Meister, gleichviel ob seine Aufträge mehr der Freude an Macht und Glanz als wahrem Kunstsinn entsprangen, dass Hollanda ein lebhaftes Interesse daran haben musste, seiner Gnade empfohlen zu sein. Doch scheint er gerade bei diesem mächtigen Nepoten (geb. 1520, Cardinal seit 1534; gest. 1589 als Decan des Collegiums), der acht Päpsten mit Talent und Geschäftskenntnis, doch mit hervorstechendem Eigennutz diente, nicht eben freundliche Aufnahme gefunden zu haben. Alle Äußerungen über ihn zeigen absprechende Gereiztheit. Hier rühmt er sich, dem Cardinal nicht um persönlicher Vortheilen willen, auf Schritt und Tritt nachgelaufen zu sein; später (*f. 135 v.*) wird gar Michel Angelo das Urtheil in den Mund gelegt, der Beschützer des Perino del Vaga verstehe nichts von Malerei. Keine seiner Schöpfungen wird in den Dialogen erwähnt: weder der von Paul III. als Cardinal begonnene großartigste aller römischen Paläste, in welchem Bembo, Giovio, Molza, Fracastoro, Cosimo Bartolo, Annibale Caro, Claudio Tolomei aus- und eingiengen, noch die prächtige Jesuskirche, die so vielen anderen Gotteshäusern außerhalb und innerhalb Italiens zum Vorbild gedient hat, noch die glänzenden Bauten in Frascati, Grottaferrata, Velletri, Viterbo, Monreale, noch das Castell in Caprarola, nach Vignola's Plan, ein ungeheures Fünfeck, Festung und Schloss zugleich, das der portugiesische Reisende sicherlich mit Bewunderung betrachtet hätte. Die meisten dieser Bauten fallen freilich in spätere Jahre. — Wahrscheinlich bestand auch gerade 1539—1542 eine gewisse Spannung zwischen dem Cardinal und der portugiesischen Königsfamilie. Anlass dazu gab seine Parteinahme für den ihm und Paul III. befreundeten D. Miguel da Silva, der damals ohne die Genehmigung, ja ohne Wunsch und Wissen des Königs den Cardinalshut angenommen hatte (1539, öffentlich erst am 2. December 1541). Ausgeglichen ward der Zwist, sobald Farnese den Freund im Stiche ließ, um an seinerstatt in Portugal als Nominalbischof von Viseu zu fungieren. Die rückständigen Renten, die er in dieser Eigenschaft aus dem Lande sog oder zog, betrugen 40.000 Cruzados, die jährlichen Einkünfte des Bisthums, 8000. (S. XVII Anm. 2.) Von da ab blieben die Beziehungen zwischen den Farnese und Portugal sehr freundliche. Besonders die Königin tauschte mit Alessandro und seinem Bruder Ottavio, dem ersten Herzog von Parma und dessen Gemahlin Margaretha v. Österreich, ihrer Nichte,

häufige Briefe aus. Beider Sohn, der große Feldherr (geb. 1545), vermählte sich später sogar (1565) mit einer portugiesischen Prinzessin, der Tochter des Infanten D. Duarte, D. Maria de Portugal.

[8]) Datar. Wer im Jahre 1538 Vorsteher der päpstlichen Kanzlei war, habe ich nicht feststellen können. Etwa Niccolo Ardinghelli, Bischof von Fossombrone, der in Michel Angelo's Leben eine Rolle gespielt hat? Oder Tomasio Cortesi da Prato, der Bischof von Carriata, der als Sachwalter des Künstlers in der Grabmals-Tragödie auftrat? Oder noch Matteo Ghiberti, der unter Clemens VII. Datar gewesen war?

[9]) Clovius. — Die charakteristischen und wohlwollenden Züge des berühmtesten italienischen Miniaturmalers sind uns erst neulich durch Professor Justi in dem lebendigen Porträt vor Augen geführt worden, welches sein talentvoller und dankbarer Schützling, der Grieche Domenico Theotocopuli aus Kreta, von ihm gezeichnet hat. (Zeitschr. N. F., VIII., 177.) — Clovius, oder Glovici, (1498—1578) stammte aus Grizane in Kroatien — und nicht aus Griffoni in Calabrien bei Salerno, wie des öfteren angegeben worden ist, vielleicht im Hinblick auf Vasari's ungenaue Schreibart Grisone (VII., 559) und wohl auch im Gedanken an den italienischen Heimatsort des Pomponius Gauricus. Auf seinen Miniaturen bezeichnet er sich selber als de Crovatia — Crovatinus — Macedo oder auch Iliricus. — Hollanda nennt ihn Don Giulio de Macedonia, der spanische Guevara hingegen Julio Epirota (p. 100). Der Don-Titel gebürte ihm als regulärem Canonicus de' Scopetini, in deren Orden zu S. Ruffino di Candiana er 1527, infolge der bei der Plünderung Roms im Hause des Lorenzo Campeggi erduldeten körperlichen und seelischen Qualen, eine Zuflucht suchte. Hollanda's Bewunderung für diesen Meister in seinem eigensten Fache war bedingungslos, wie die der Zeitgenossen überhaupt, Vasari nicht ausgeschlossen. In seiner Adlerliste überlässt Hollanda aus pietätvoller Höflichkeit dem eigenen, damals noch lebenden Vater zwar den Vortritt, sonst aber ist Don Giulio für ihn immer der »Allervorzüglichste« (Des. *38 v.*). Im 34. Capitel des Malerbuches, wo von der Illuminierkunst als von der zartesten, feinsten, durchgeistigsten und für den Anfänger behufs geduldiger Vervollkommnung in der Farbenmischung und Pinselführung nothwendigsten aller Malereien die Rede ist (*f. 86 v.*), äußert er ähnlich wie im 4. Dialoge: »Die Miniaturen, welche Don Giulio de Macedonia mir zu Rom zeigte, waren des Lobes der Alten wie jedes christlichen Herrschers nicht unwert. Ihm würde ich die Palme reichen, die Meister Michel Angelo ihm auf diesem Gebiete nicht abspricht, als einem alle übrigen antiken und modernen Menschen überragenden Künstler, der alle Niederländer mitsammt Meister Simon bei weitem übertroffen hat, obwohl letzterer wahrlich ein vorzüglicher Colorist ist. So hoch erhob jener sich adlergleich über alle übrigen.« Dabei hat der Portugiese die umfassendsten und bedeutendsten Arbeiten des Clovio (die nach 1540 entstanden), wie das Officio della Madonna für Cardinal Farnese, nicht gekannt; noch auch die für Margarethe von Österreich, Maria von Ungarn, Karl V., Philipp II. und Rui Gomez de Eboli ausgeführten Kostbarkeiten. Wahrscheinlich war er in Rom Zeuge jenes Geschmackswechsels, vom Stile des Giulio Romano und Raphael's zum Michelangelesken, der die Thätigkeit des Macedoniers in zwei Hälften spaltet, seinen reifsten Schöpfungen den Stempel aufdrückt, in seinen Alterswerken (Vat. 3805 und 3807) aber zu jener Manieriert-

heit ausartete, an der die Kenner unserer Tage so wenig Freude haben. Einerseits lässt Hollanda nämlich seitens des D. Giulio den Wunsch laut werden, des Umgangs mit dem großen Florentiner gewürdigt zu werden; andererseits legt er Buonarroti Lobsprüche auf den Macedonier in den Mund. Drittens bespricht er eine Miniatur, in welcher der Ganymed des einen vom anderen nachgeahmt ward. Die Annäherung dürfte sich also gerade zwischen 1538 und 1540 vollzogen haben. Vor 1547 fertigte Clovius eine Pietà für Vittoria Colonna. Sonst erwähnt Hollanda nur im allgemeinen die für einige Cardinäle gelieferten Werke, d. h. für Campeggi, Gaddi und die Grimani. — Vgl. Vasari-Mil., VII., 557—569. — Bradleys Life of Clovio (Lond. 1891) steht mir nicht zur Verfügung. Von Gul. Bondes Thesaur. artis pictoriae ex unius Julii Clovii clari admodum pictoris operibus depromptis (1733), der Johann V. von Portugal gewidmet war, soll das nach Lissabon entsandte Exemplar beim Erdbeben umgekommen sein mitsammt der Mariette'schen Kupfersammlung. — S. u. Erl. 158. Als spanischen geistvollen Nachahmer des »summus minio pingendi artifex« bezeichnet Guevara, der ihm übrigens etwas mehr brio y espirito wünscht, den Hieronymiter-Mönch Fray Andres de Leon. — Vgl. Ponz II., Nr. 3.

[10]) Baccio Bandinelli, eigentlich de' Brandini, weshalb er in den Dialogen einmal (*f. 118 v.*) nicht unrichtig Blandino genannt wird (1488—1560). Sichtlich befangen durch das Michelangeleske seiner großen oder übergroßen Figuren, ohne das Bedenkliche dieser Nachahmungen zu erkennen, weist Hollanda ihm unter den Marmorbildnern den zweiten Platz unmittelbar neben der Gottheit der Bildhauer an (*f. 180*). Im einzelnen erwähnt er nur, was er selber gesehen: das 1536—1541 entstandene Grabmal Leo X. und Clemens VII. in S. Maria sopra Minerva, und zwar mit übermäßigem Lobe, als ein Werk, das mit der Antike wetteifern könne. S. XXIX Anm. 1 u. S. XXXVI Anm. 1 Von einem Besuche in jenes Werkstatt berichtet er, wo er gesehen haben will, wie der Sculptor sich vergeblich mit Ölmalerei abmühte. Von den florentinischen Arbeiten schweigt er. Ebenso über den problematischen Charakter des von Neid und Ehrsucht kranken Edelmannes. — S. Zeitschr. XI., 65.

[11]) Perino del Vaga. — Vgl. *f. 96, 114 v., 135 v., 148* und *178 v.* Der geniale Schüler Raphaels wird von unserem Theoretiker wegen seiner Fresken und Chiaro-oscuro-Malereien als fünfter Adler unter den Modernen dicht hinter den vier unstreitig größten placiert. Er kannte von Perino Piero (Buonacorsi 1500—1547), den er, dem allgemeinen Brauch entsprechend, nach seinem Florentiner Meister del Vaga nennt, besonders die Werke, welche zu Genua im Palast Doria im Auftrage des Andrea nach der Plünderung Roms entstanden waren, und beschreibt ausführlich, wenn natürlich auch lange nicht so eingehend wie Vasari, den heute zerstörten Schiffbruch des Aeneas, und den Gigantenkampf mit einer Bewunderung, in welche die moderne Kritik nicht bedingungslos einstimmt, die aber damals eine allgemeine war, wie auch aus Biondo's (Cap. 12) und Dolce's (S. 94) Aufzeichnungen hervorgeht.

[12]) Sebastiano del Piombo. Wie von allen Italienern, wird der Bruder Siegelbewahrer auch von Hollanda niemals mit seinem Familiennamen (Luciano, 1485—1547), sondern bald Bastiano Veneziano, bald Fra Bastiano oder Frate del Piombo genannt. Der Schützling Michel Angelo's und Nebenbuhler Raphael's, den Ariosto den Größten gleichstellte, erhält in der Rangsliste des Portugiesen

den siebenten Platz, nicht nur wie Rechtens ist, nach Michel-Angelo, Lionardo, Raphael und Tizian, sondern sogar nach Perino und Polidoro mit der Begründung, diese Hintansetzung sei eine Folge seiner Langsamkeit. Er verherrlicht den Maler also nicht übermäßig, wie Biondo thut (Cap. 17). Doch verkleinert er ihn auch nicht hämisch, wie Dolce-Aretino, als Krähe, die sich mit fremden Federn zu zieren vermeinte. Im Sinne Michel-Angelo's bewunderte er sein großes künstlerisches Talent und die durch Einwirkung und thätliche Nachhilfe Buonarroti's in seinen Hauptwerken erreichte strengere Zeichnung und männliche Auffassung. Die unschöne Eifersucht, mit der des Meisters Kühle gegen Raphael — quel povero di Rafaello — durch Sebastian bis zur Abneigung gesteigert wurde, verschweigt Hollanda; wie auch seine zur Zeit des Weltgerichtes zum Ausdruck kommende und von da an nicht wieder geschwundene Gereiztheit gegen Sebastian's Neuerung, auch Wandmalereien mit Öl herstellen zu lassen. Aus dem mehrmals nachdrücklich betonten Scherzwort über den lebenslustigen, faulgewordenen Frate, den mit Schönheit reichst begabten Mönch zu Rom, hört man, wie so oft bei Hollanda Äußerungen von Michel Angelo. — Als Hauptwerk werden die Malereien zu San Pietro in Montorio in der ersten Kapelle rechts genannt (*f. 115 v.*), doch ohne Kennzeichnung der Geißelung Christi und der Transfiguration. An diese Leistungen mochte gedacht sein, wo es heißt (*135 v.*), bloß zwei Malereien Sebastian's zu Rom hätten seinen Gönner Papst Medici veranlasst, ihm statt Giovanni da Udine, das einträgliche Ehrenamt als Bullensiegler zuzusprechen. Der Zusatz, beide Werke hätten dem Portugiesen nicht sonderlich imponiert, birgt vielleicht eine besondere Anzüglichkeit, die ich nicht aufzulösen vermag. Über die Auferweckung des Lazarus s. Erl. 75.

[13]) Valerio de Vicenza. Noch bedingungsloser als Clovio gegenüber theilten die Landsleute und theilen in diesem Falle auch die modernen Kunstforscher Hollanda's Begeisterung für Valerio Belli di Vicenca (1468—1546), sowohl was seine Intaglios in Bergkrystall und feinen Steinen, als was seine Gold-Medaillen betrifft, in denen er der Antike nacheifert. Über die für Clemens VII. gefertigte, das Datum 1532 tragende herrlichste aller Cassetten fällt im Malerbuch ebensowenig ein Wort, wie über die für Paul III. und Cardinal Farnese bestimmten Proben der von Valerio wiedererweckten Kunst des Tiefschnittes. Über die 50 Goldmünzen nach Art der Antike s. Erl. 156.

[14]) Jacopo Melechino. Hollanda's Wertung dieses Architekten ist, wie die Bandinelli's, augenscheinlich durch persönliche Beziehungen beeinflusst. Wie an dieser Stelle, so nennt er ihn noch ein anderesmal unter den ihm persönlich bekannten Meistern, von denen er Unterweisungen empfangen hat. (Buch I., Cap. 43, *f. 78 v.*) In der Künstlerliste stehen ihm nur Serlio und Hollanda selber nach; voran aber nur Bramante und Balthasar von Siena nebst dem jüngeren San-Gallo. Der durch langjährige Thätigkeit im Solde Paul's III. zu Ansehen gekommene Meister — in den Augen der Zunftgenossen ein bloßer Schein-Architekt — der sein Wissen zum Theile sogar aus dem in seine Hände übergegangenen Nachlass des großen Peruzzi gezogen haben soll († 1536), besaß auch nach Vasari (IV., 605—607; V., 470, und VII., 106) nur geringe Kenntnisse. Antonio da San-Gallo hatte recht, wenn er unzufrieden damit war, dass man ihm den ferraresischen Baumeister gleichstellte und demselben nicht allein die Aufsicht über das Belvedere einräumte, sondern ihn auch in San-Pietro und im

Palast Farnese beschäftigte. — Vgl. L. N. Cittadella, Documenti ed Illustrazioni risguardanti la storia artistica ferrarese, Ferrara 1868.

[15]) Michel Angelo Buonarroti (1474—1563). — Hollanda schreibt durchgängig Micael; oft, nach Art der Zeitgenossen, Agnolo oder Agniolo, häufiger jedoch Angello. Zu den Andeutungen in der Einleitung, dem Briefe Hollanda's (Beil. IX.), und dem was in den Dialogen erzählt wird, füge ich für den deutschen Leser hinzu, was in den übrigen Schriften des portugiesischen Reisenden ausgesagt wird. — Nur zu dem Werke, welches König Johann III. zu besitzen wünschte, vorerst noch ein kurzes Wort. Wir wissen nicht einmal, ob es sich um eine Sculptur handelt, wie bei dem Gegenstand das Wahrscheinlichste ist. Herculano, der erste, der das Schriftstück benützte, aus welchem wir von der Angelegenheit erfahren, dachte freilich an ein Tafelbild (Inquis. III., 230). Ebensowenig besitzen wir Documente, aus denen erhellt, wer den Auftrag übermittelt hat. Bloße Muthmaßung bleibt daher, Hollanda's begeisterte Berichte über die großartige Gruppe der Madonna della Febbre oder über die Pietà für Vittoria Colonna hätten im König das Verlangen geweckt, ein ähnliches Werk zu besitzen. Daraus, dass er selbst jedoch eine Sache niemals berührt, um die er wissen musste — weder Johann III., noch Sebastian, noch Michel Angelo gegenüber — möchte ich weiter vermuthen, dass sie ins Stocken gerathen ist, ja ihm vielleicht zum Leide gereichte. Es entspräche seinem Charakter, wenn er, die eigene Macht überschätzend, sich zugemuthet hätte, den Meister zur Erfüllung des königlichen Wunsches zu bewegen. Mit dem Versuche, diesen anzutreiben, ward in Rom naturgemäß der portugiesische Gesandte betraut. Mit welchem Erfolge, zeigt ein Brief von Balthasar de Faria, der 1545 nicht direct an den König, sondern an einen Vertrauensmann desselben gerichtet wurde (Simão da Veiga). In der ihm eigenen derben Weise berichtet der Gesandte: »Michel Angelo macht Ausreden (wörtlich: lügt) so viel als möglich in Bezug auf Unsre Liebe Frau der Barmherzigkeit. Mir scheint, er will Geld haben. Das werde ich ihm geben, um mit ihm abzumachen.« »Michael Angelo mente todo o possivel coa cousa de Nossa Senhora da Misericordia. Parece-me que quer dinheiro. Ei-lho de dar por concluir co elle.« (Corpo Dipl. Port. V., 484.) Gerade damals, von seinen Feinden der Contractbrüchigkeit und Geldgier beschuldigt, tief erregt über die Grabmalstragödie, deren Ausgang endlich gekommen schien, und wohl auch über Aretino's heimtückischen Brief, mag Michel Angelo im Innehalten kleiner Versprechungen noch säumiger gewesen sein als gewöhnlich. Wer dem ungestümen Drängen eines Julius sein nicht weniger ungestümes »wann ich kann« entgegensetzte, wird sich um die Ansprüche des portugiesischen Gesandten nicht sonderlich gekümmert haben. — Ob er etwa für König Johann jene dritte Pietà begonnen hat, die er hernach für sein eigenes Grabmal fertigstellte?

Zu den Anekdoten übergehend, die Hollanda erzählt, beginne ich mit dem Bacchus. »Zu Rom« — so heißt es auf f. 45 des Malerbuches — »zu Rom wurde mir ein Bacchus aus Marmor gezeigt mit einem kleinen Satyr, der für jenen einen Korb voller Weintrauben auf dem Rücken trägt, und zwar als ein erstaunliches Kunstwerk der Antike. Und in der That schien es die Arbeit eines sehr bedeutenden Meisters, aber dennoch nicht antik, obwohl die Tönung des Marmors und alle Feinheiten der Mache darauf hindeuteten. Als bei jener Gelegenheit einige Römer mich ausfragten, was ich über die Statue dächte,

äußerte ich: »Wunderbar schön sei sie, gewisslich das Werk eines hervorragenden Künstlers, doch stamme sie nicht aus dem Alterthume; denn ob auch die Erfindung, die Verhältnisse und die vollkommene Technik, sowie der kleine Satyr mit dem Korbe echt schienen, so seien doch Hände und Arme des Bacchus halbbewegte, weder ganz gesenkt, noch ganz erhoben, im Widerspruch zum Brauche der Alten; desgleichen sei die Bewegung des einen Beines schwächlich und das Auftreten des anderen nicht fest genug, abweichend von der bestimmten Regel der Antike.« Über meine Rede verwundert, erwiderten sie darauf: »Michel Angelo habe dieses Werk »vor Tagen« vollendet, um damit die Römer und den Papst zu täuschen. Der Meister aber erfuhr, dass er mich nicht getäuscht hatte.«

Offenbar haben Freunde den unerfahrenen Fremdling in den Garten des Jacopo Gallo geführt, um ihn angesichts der beiden Jugendwerke Michel Angelo's, welche den mächtigen Einfluss der Antike verrathen, auf die Probe zu stellen oder ins Verhör zu nehmen. Doch scheinen sich in seinem Gedächtnis die den geflügelten Liebesgott betreffenden Vorgänge mit persönlichen Erfahrungen und Empfindungen dem Bacchus gegenüber vermischt zu haben. Jedenfalls beweist Boissards »Topographia Romae« (die Hollanda übrigens im Jahre 1548 nicht kennen konnte), dass der Mythus von jenem Betrug auch mit Bezug auf den Bacchus in Rom umgieng. — Auffällig ist außerdem die Verwechslung von Korb und Tigerfell. Auch sie zeigt uns, dass nicht alle Erinnerungsbilder frisch und klar vor Hollanda's Seele standen. Eine flüchtige Skizze oder ein unvollkommener Stich machen den Irrthum erklärlicher. Das sage ich, im Gedanken z. B. an die Reproduction in der »Gazette des Beaux Arts«, in deren Tigerfell von keinerlei Sachkenntnis geschärfte Laienaugen mehr als einmal einen flachen Weidenkorb erkannt haben. — Was den Ausdruck »vor Tagen« rücksichtlich eines von 1495 bis 1538 reichenden Zeitraumes betrifft, so verliert er seine Absonderlichkeit, wenn man ihn als absichtlichen Gegensatz zu der anderthalb Jahrtausende zurückliegenden Blütezeit der griechischen Sculptur deutet. Übrigens sind derartige, nichtssagende Zeitbestimmungen im Portugiesischen sehr üblich. Outro dia (oder os dias passados = anderntags, jüngsthin, unlängst) weist oft auf Jahrzehnte alte Ereignisse.

Im Capitel über das Verhältnis der Kirche zur Malerei (*f. 16*) werden Michel Angelo's Beziehungen zu den Päpsten in folgender Weise erläutert: »Was soll ich schließlich von Papst Clemens sagen, der doch ein großer Kirchenfürst gewesen ist, trotz allen Spaniern, und von Papst Paul, den Gott erhalte? Beide strebten mit aller Sorgfalt, sich die Freundschaft und die Dienste Michel Angelo's zu sichern, wie etwas, ohne das sie nicht leben mochten. Sie ertrugen darum gleichmüthig tausend Ungebür von ihm und fügten sich seinen Bedingungen. Um es durch ein Beispiel zu erhärten, berichte ich, was man dort im Osten, in Italien erzählt. Clemens VII. verlangte nämlich eines Tages zu sehen, was Michel Angelo malte, als derselbe nicht in der Kapelle zugegen war; und dieweil die Arbeit ihm nicht so vortrefflich schien, wie man gesagt hatte, weil er sie nämlich mit fremden Augen betrachtete, machte sich Michel Angelo, sobald er davon vernahm, auf und davon, von Rom nach Florenz, seinem Vaterland, die Arbeit unvollendet zurücklassend. Und so inständig ihn der Papst auch auffordern ließ, zurückzukommen, konnte er es nimmer erreichen. Da schrieb er an einen Cardinal, der als Legat in Bologna weilte, er solle nach Florenz gehen und

Michel Angelo durch Versprechungen und besänftigende Worte umstimmen. Aber auch das half nichts bei dem Maler. Bis endlich, zwei Jahre später, dieser eines Tages zur Erholung aus den Thoren von Florenz herausgieng und sich wie von ungefähr auf der Römerstraße befand. Und da es zu spät geworden war, um nach Florenz zurückzukehren, übernachtete er wo er sich gerade befand. Anderen Tags aber kam ihn die Lust an, im Geheimen Rom zu betreten, und ebenso im Stillen wieder davon zu gehen. Sobald der Papst jedoch vernahm, Michel Angelo komme, ließ er ihm in freudiger Ungeduld unvermerkt auf der Wegreise bequeme Unterkunft zurichten und Reitknechte mussten ihm täglich vermelden, wo Jener rastete. Ein befreundeter Sculptor aber musste ihm auf sein Geheiß, wie zufällig entgegen gehen; und als er ihn von ferne erblickte, stellte er sich, als betrachte er einen Baum, um jenen nicht misstrauisch zu machen. Als sie sich dann erkannt hatten, berathschlagten sie und beschlossen, zunächst im Belvedere zu verbleiben und erst bei Nacht die Stadt zu betreten. Und also thaten sie. Der Papst aber empfieng ihn dort ohne Groll, schloss ihn in seine Arme und sprach mehr als drei Stunden mit ihm, stehenden Fußes, ohne irgendwie die Malerei zu berühren, oder etwas das Jenem beschwerlich fallen konnte, ihn auf die herzlichste Weise bewillkommnend, was Papst Clemens sonst Niemanden leichtlich anthat. Und von da an verblieb Meister Michel Angelo bis jetzt in Rom.« (Pint. *f. 17.*)

Dazu gehört eine im Jahre 1571, (bei Neubehandlung desselben Stoffes für König Sebastian) niedergeschriebene andere Anekdote, deren Quelle auch hier römisches Stadtgespräch sein kann, vielleicht aber Vasari ist. »Was könnte ich hier von Michel Angelo erzählen, das nicht erfunden und romanhaft klänge? Während es doch Wahrheit ist, dass er bei Papst Clemens so viel galt, dass dieser, wenn er den Maler besuchte, sich nicht niedersetzte, sondern stehend mit ihm verhandelte, nur damit der scheue Sonderling nicht etwa dem Sitzenden aufrecht gegenüber stehen müsste. Auch hieß der Papst ihn sich bedecken. Und das ist noch nicht alles: so abgeneigt und schwierig war Michel Angelo darin, seine Arbeiten zu zeigen, dass, weil der Papst sie einstmals gegen seinen Wunsch zu sehen forderte, er ein Brett auf ihn schleuderte und ihm beinahe den Schädel in Gefahr brachte. Wie würde man einen portugiesischen Maler für solchen Jähzorn strafen! Der Papst aber schätzte ihn von da ab nur noch mehr. Und so that Rom.« (Des. *f. 35 v.*)

Man sieht, wie schon, ehe Condivi, Vasari und Varchi geschrieben hatten, romanhafte Darstellungen von des Künstlers Verhältnis zu Julius II. und über die Zusammenstöße der beiden Feuerköpfe, sowohl gelegentlich des Grabmals in S. Pietro in Vincoli, als bei der Ausmalung der Sixtina und ferner über die Einzelnheiten der Flucht und der Versöhnung im Schwange waren. Man sieht ferner, wie alles was vor 1538 lag, in des Portugiesen Gedächtnis ineinander floss. Er zieht in eins zusammen, was sich auf die Zeit von 1505—1534 vertheilt und verwechselt überdies Clemens mit Julius.

Den geschichtlichen Thatsachen, so wie sie sich aus Michel Angelo's Eigenbericht ergeben, entspricht nicht eben vieles von Hollanda's Erzählung. Manches ist ihr allein eigen. Das Schleudern des Brettes berichtet außer ihm nur Vasari in der ersten Ausgabe. In der zweiten stempelt er es durch si dice zur Fabel (ed. Milan. VII. 169). Aus dem Rest erkennt man folgende, ob

auch arg verstümmelte und wie gesagt willkürlich mit einander verbundene Einzelnheiten: die drei Breves, die fünf nachgeschickten Reiter, die Vermittlung durch den Cardinal von Pavia und den Gonfaloniere Soderini, die Freundschaft des Accursio Condivi (?), die Ungeduld des Papstes, die Malereien der Sixtina enthüllt zu sehen, und seinen Römern zu zeigen, die gehässigen Einflüsterungen einiger Raphaeliten u. a. m.

Was für Hollanda jedoch die Hauptsache war, die Bewunderung, Hochachtung und Liebe zu charakterisieren, welche die Päpste dem Meister, trotz seines harten Sinnes, entgegenbrachten, das trifft er richtig, von den Übertreibungen abgesehen. Wenn es Michel Angelo selbst auch so vorkam, als hätte er nachgeben müssen, und wäre, den Strick um den Hals nach Bologna gegangen, Verzeihung von dem die dreifache Krone tragenden weißhaarigen Heißsporn zu erbitten, so stimmten seine Bewunderer damals dennoch mit dem Papst überein, der jeden seiner Schritte und Michel Angelo's bloße Berufung nach Bologna als Entgegenkommen deutete.

Von Michel Angelo als Zeichner, Maler und Baumeister handeln noch verschiedene Stellen. In der Geschichte der Malerei (*f. 12 v.*) wo erzählt wird, wie die Scheintodte sich beim Morgengrauen der Neuzeit im Grabe regt, als Giotto um sie wirbt, das Leichentuch abwirft in Mantegna's Tagen und die Augen öffnet als Lionardo und Raphael sie aufrichten, heißt es: »schließlich aber hauchte ihr der Florentiner Michel Angelo Odem und Seele ein und führte sie zu ihrem ersten Sein und ihrer antiken Lebenskraft zurück!« Den Zusatz: »Aber Lionardo und Raphael beneide ich noch mehr als diesen berühmtesten aller toscanischen Maler, von dem Standpunkt aus, den ich h i e r eingenommen wissen will«, kann sich nur auf die Malerei beziehen, soweit Farbengebung in Betracht kommt. Denn an einer andern Stelle heißt es ausdrücklich (*f. 75 v.*) was Z e i c h n u n g (Proportion) und I n h a l t beträfe, sei Michel Angelo der gewaltigste aller Maler der Christenheit. Von den Fresken der Sixtina ist, außer in dem ihnen geweihten Absatz, in den Dialogen (*f. 115*) noch einigemale die Rede (*87 v.*): Mit Rücksicht auf Verkürzungen wird im Besonderen der Holofernes erwähnt (*f 74*). Einen Hinweis auf das Jüngste Gericht oder vielmehr auf den Anstoß, den die unbekleideten Gestalten erregten und auf Aretino's Brief, dürfte man in dem der »heiligen Natur« gewidmeten Capitel finden, wo es heißt: »Darin ist Michel Angelo sich selber treu geblieben (nämlich in der Nachfolge der Natur); denn nimmer hat er sich von der Meinung der großen Masse und der schwächlichen Denkungsart der Unkundigen verleiten lassen, wenn sie nicht mit seinem Ideal und seiner eigenen Natur übereinstimmten, wie er jetzo neuerdings an der Stirnwand der sixtinischen Kapelle gezeigt hat, gleichwie ein gewaltiger Meister und nicht als feiger, nachgiebiger Maler, an den unsterblichen Nachruhm seiner Werke denkend, nicht aber daran, den Unverständigen zu willfahren.« — Von Hollanda's Meinung über die Überfülle muskulöser Menschengestalten auf dem Weltgericht (*f. 25*) war schon die Rede. — Roth und Schwarzstift-Zeichnungen werden ganz obenhin berührt. Hollanda hat das Glück gehabt, ihrer viele zu sehen. Zu der Äußerung über die Medicäer-Gräber auf *f. 116* kommt die über sitzende Kriegergestalten. (Tir. *f. 23 v.*) In welchem Zustand die Kapellen sich 1538—1540 befanden, geht aus Karl Freys Michel-Angelo-Collectaneen hervor. (Preuß. Jahrb. XVII, p. 117—118.) Ein andermal bemerkt Hollanda,

Michel Angelo und er hätten über Bildhauer-Arbeiten übereinstimmend geurtheilt. Statt positiver Mittheilungen folgt dann aber nur die Bemerkung, sie hätten der Antike um ihrer Strenge und eines gewissen Etwas willen den Vorzug vor den modernen Arbeiten gegeben. *(f. 28 v.)*. — Als eminentester Baumeister wird Buonarroti natürlich auch erwähnt *(f. 78 v.)*; und »das Modell zur Thür der Peterskirche« namhaft gemacht. (Des. *39 v.)*. Das Gesammtmodell hat Hollanda nicht gesehen.

Mit Rücksicht auf die anatomischen Studien heißt es: »Von Michel Angelo sagt man, dass er mit dem Messer alle Muskeln und sämmtliche Sehnenbündel (peixes e molhos) aus einem todten Körper auslöste und sie in Wachs nachformte, um sie hernach an seinen Statuen, wann er wollte, genau so modellieren zu können wie sie in Natur gewesen waren. Dies aber kam ihm bei seinen Bildner-Arbeiten sehr zu statten.»

[16]) Don Pedro Mascarenhas. — Dieser Gesandte Johanns II. weilte seit Anfang 1538 in der Tiberstadt und verblieb dort bis April 1540, ganz gegen seinen Wunsch und Willen. Demselben war die ihm auferlegte Rolle, Stimmen zu kaufen, in der Seele zuwieder. Wie seine unmittelbaren Vorgänger und Nachfolger hatte er sich vornehmlich mit dem Inquisitionsprocess, den Maßnahmen gegen die Neu-Christen und der Ausspionierung des Cardinals da Silva zu befassen. Mehr als diese Aufgaben, entsprachen seiner Denkungsart die Schritte, die er zu Gunsten der Gesellschaft Jesu that, vom Werte ihrer Thätigkeit tief durchdrungen. Dass er für die Entsendung der ersten Jünger Loyola's nach Portugal wirken durfte, war der einzige Lichtstrahl in seiner kurzen römischen Thätigkeit. Bevor er den Posten in Rom übernahm, hatte er seinem König in Spanien, in den Niederlanden und am Kaiserhofe gedient. Bei Hof versah er das Amt als Anführer der leichten Reiterei (ginetes); später wurde er Majordomus des Thronerben. Nach dessen Tode (1554) ließ der mehr als 70jährige sich durch die Bitten Johanns III. und des Infanten Don Luis bewegen, als Vicekönig nach Indien zu gehen. Doch starb er daselbst, vor Ablauf seines Trienniums (16. Juni 1555). Nach dem Urtheil der scharfzüngigen Goenser zwar ohne seiner bewährten Ehrlichkeit, Gerechtigkeit und Klugheit Abbruch gethan zu haben, doch nicht ganz frei vom Peccadillo des Nepotismus. Er hatte einem jugendlichen Neffen einen einträglichen Posten zugewiesen, den nur ein erfahrener «Indiaticus» erfolgreich verwalten konnte. — Ein Gelehrter war Mascarenhas nicht. Erst spät, als er in den Niederlanden weilte, lernte er lateinisch bei dem oftgenannten André de Resende. Dieser war in Brüssel und Löwen sein Tischgenosse und begleitete ihn 1529 nach Wien. Damals führte Mascarenhas einen glänzenden, seiner Würde entsprechenden Haushalt. Im December 1532 wurde zu Brüssel, in seinem Palast, in Gegenwart Kaiser Karls, vor einem halben Hundert vornehmer Portugiesen, ein allegorisches Bühnenstück des Gil Vicente zur Darstellung gebracht. Die Geburt eines portugiesischen Thronerben, dem man den verheißungsvollen Namen Emanuel gab, wurde festlich begangen, ein Ereignis, welches der König daheim durch den Auftrag zu einem geschmackvollen Alabaster-Altar für das Cintra-Schloss feierte. (Von Nicolas Chatranez im feinsten Renaissance-Stil ausgeführt. Vgl. Haupt. I, Abb. 124—126; ebenda die lateinische Inschrift). — Die betreffende Comödie, Lusitania betitelt, parodiert in ergötzlicher Weise die damals in Blüte stehenden archäologischen und ethnographischen Untersuchungen der autochthonen

Humanisten, besonders was die Urgeschichte des Landes betrifft. Unter den Anwesenden war, außer Resende, der ein Gedicht über das Fest schrieb, (Genethliacon Principis Lusitani ut in Gallia Belgica celebratum est, gedr. 1533 in Bologna), auch der Geschichtsforscher Damião de Goes. Ob das Hauswesen des Mascarenhas zu Rom ein ebenso gastliches war, ist unbekannt. Von anderen Gesandten wissen wir jedoch, dass sie mit berückendem Glanz auftraten. Als Tristão da Cunha 1514 den Papst Leo X. beglückwünschen sollte, speisten an seinem Tische 140 Portugiesen. Der Erzbischof von Funchal, Don Martinho de Portugal († 1547), für den Hollanda eine Karte von Afrika zeichnete (S. XXVII. Anm. 1), hatte einen italienischen Hausmaler Domenico Giuntalodi da Prato (1506—1560), von dem er sich inmitten eines Kreises von 21 Landes- und Hausgenossen darstellen ließ.[1]) Mascarenhas aber wurde von Geschäften stark in Anspruch genommen. — Was ihm an gelehrten Kenntnissen abgieng, ersetzte er durch Welt- und Menschenkenntnis. Gezwungen, mit Diamanten im Beutel umherzugehen, blieb er selber intact, überschaute das Getriebe, und äußerte seine Meinung, dem Papst und den Cardinälen sowie seinem König gegenüber, in unverblümter, oft stark mit Ironie gewürzter Rede. Seine Treue, aber auch sein Stolz, treten besonders in einer stürmischen Audienz (September 1539) hervor, in der er die angeblich ganz unmateriellen Absichten seines allergläubigsten königlichen Herrn gegen die Unterstellungen des Cardinal-Nepoten und des künftigen Papstes Marcellus (Cervini) zu vertheidigen hatte. (Corpo Dipl. II, 224—233.) Über die Römlinge urtheilt er in ebenso treffender Weise, ob auch mit weniger Kunst der Darstellung, wie die Venetianer. Als Mittel, menschliche Leidenschaften zu durchschauen, verwertet er gern die Physiognomik. Am 22. Juni 1539 schickt er z. B. ein Bildnis Pauls III. nach Portugal, mit der ausgesprochenen Absicht, Johann III. solle aus dem kleinen runzligen, intelligenten Greisenantlitz des »weißen Fuchses« herauslesen, wie geringe Aussichten auf Erfolg die Unterhandlungen mit ihm böten. Er schreibt: »Mit diesem übersende ich Ew. Hoheit ein Medaillon mit dem treu nach der Natur gemalten Bildnis des Papstes Paul, damit Ihr den Gesichtsausdruck dieses Fürsten studiert, mit dem ich unterhandeln muss und daraus erkennt, wie sehr ich Grund habe, zu wünschen, Ew. Hoheit möge mich mit andersgearteten Dingen beschäftigen, so mühevoll sie auch seien, mich jedoch von hier abberufen, wo ich Euch nicht ohne Einbuße an der Gesundheit, Leibes und der Seele dienen kann.« (Corpo Dipl. IV, 81 und Herculano, Inquisição II, 212.) Ob Hollanda ihn bei diesen physiognomischen Studien beriet und unterstützte? Ob er die Medaille für den König ausführte? Und gerade bei dieser Gelegenheit die vera effigie in sein Album eintrug? Die 1544 zu Rom gedruckte Physiognomia des Biondo konnte noch nicht einwirken; doch beweist ihr Erscheinen, dass der Gegenstand an der Tagesordnung war.

---

[1]) Dieser vielgepriesene, aber auch oft getadelte ehrgeizige Grande, der in den zwanziger Jahren das Bisthum Evora an Stelle des im Kindesalter stehenden Cardinal-Infanten Alfons verwaltet hatte, lebte 10 Jahre in Rom (1525—1535) freilich mit Unterbrechungen, da er als Legat in die Heimat entsendet ward (Juli 1527—1532). S. Corpo Dipl. III, 182, 238, 252, 266, 349, 412, 424 und Herculano I, 210, 260, 270; Hist. Geneal. X. 883. — Zu Vasari-Milanesi VI, 27 und 39 die Bemerkung, dass die Unterhandlungen mit Ferrante Gonzaga, an welchen Don Martinho de Portugal, auf Wunsch des Kaisers, den Maler Giuntalodi abtrat, nach dem Siege von Tunis und vor des Erzbischofs Abreise von Rom, also bestimmt zwischen Juni und December 1535 anzusetzen sind. Vgl. S. XVIII. Anm. 1 und S. XXVII. Anm. 1.

[17]) Cardinal Santiquattro — Lorenzo Pucci (geb. 1458) — ein kaum weniger unersättlicher Protector Portugals als Farnese, ist als einer der Testamentsvollstrecker Julius II. mit Michel Angelo in Berührung gekommen. Auch beschützte er Perino del Vaga. Doch war der Hochbejahrte nicht mehr am Leben († 1531), als Hollanda Rom betrat. Der in den Dialogen erwähnte Santiquattro kann also nur Antonio Pucci sein, der bis 1544 die Rolle des Ohms weiterspielte. Von seinen vielfältigen Beziehungen zu Portugiesen sei nur erwähnt, dass Resende, der ihn 1533 in Bologna kennen gelernt hatte, zu seinen Verehrern zählte und dass, vielleicht auf Antrieb des gelehrten Antiquars, 1541 eine Beschreibung des berühmten Coïmbraner Klosters Santa Cruz für ihn hergestellt wurde. (Descripçam e Debuxo do Mosteiro de Sancta Cruz, lateinisch vom Prior des Sanct Vincenzklosters zu Lissabon, Don Francisco de Mendanha, portugiesisch vom Klosterbruder Don Verissimo, gedruckt 1541 zu Coimbra.)

[18]) Vgl. S. XXX. Anm. 1.

[19]) Raphael (1483—1520). Was den Urbinaten betrifft, der natürlich beinahe ebenso oft genannt wird wie Buonarroti, so preist Hollanda vor allem seine »unendliche Anmut« *(f. 148 v.)* und den malerischen Reiz seiner wunderbaren Schöpfungen. Seinen Platz weist der Lobredner der Zeichnung ihm dicht hinter Michel Angelo und Leonardo an *(f. 178 v.)*, beneidet ihn aber, wie wir schon wissen, der obengenannten Eigenschaften willen, gerade, weil er selber mehr Stilist als Colorist war. *(f 12.)* Im einzelnen erwähnt er raphaelische Zeichnungen in Wasserfarben, ohne eine davon, wie etwa die Roxane, namentlich aufzuführen *(f. 86)*; dazu seine farbigen Holzschnitte, unter denen er Aeneas und Anchises hervorhebt. Als eifrigen Besucher der Stanzen tritt er später auf *(f. 115)*. Von deren Malereien lässt er Vittoria Colonna sagen, sie müssten als größte Meisterwerke genannt werden, wenn Buonarroti nicht Hand an die anstoßenden Gemächer gelegt hätte. (Vgl. Varchi.) Auch die *(115 v. u. 176)* gegen den Garten geöffneten Hallen der Villa des Chigi betrat der portugiesische Reisende oft als Bewunderer der Galathea und der Psyche; desgleichen die Villa Madama *(f. 116)*. Er sah in San Pietro in Montorio die Verklärung Christi. Er preist den Baumeister *(f. 118 v.)*, erzählt seinem König, wie Papst Leo dem Unvergleichlichen im Pantheon die Grabstätte bereitet hat (ohne der übrigen dort gebetteten Künstler zu gedenken), erwähnt die Märe von Raphael's Hoffnung auf den Cardinalshut und theilt das Breve über die Peterskirche vom 1. August 1515 mit. (S. Tir. *f. 30 v.*) Wohl nach Bembo, (Epist. Leonis X. Pont. Max. nomine scriptarum Libri XVI; Lugd. 1540 p. 205). — Vergleiche Guhl I, p. 96.

[20]) Vgl. die Übersetzung von Hermann Grimm (Michelangelo II, p. 280).

[21]) Messer Blosio. Schon in der Einleitung habe ich das Wesentlichste mitgetheilt, was ich über diesen Secretär des Papstes weiß. Von 1527 – 1550, also unter Clemens VII. und Paul III., unterzeichnete er neben Bembo, Sadoleto, Evangelio, Castillo und Piscia die Breves, welche aus der Curie nach Portugal entsendet wurden; und zwar seit Mai 1541 als Electus Fulginensis. (Corpo Dipl. IV, 368; V, 256, 507; VI, 358, 363.) Ob er unter Julius III. (nach April 1550) wirklich Bischof von Foligno ward, wird sich in Italien leichter nachweisen lassen als hier. Vielleicht auch, ob der Blosius, welcher 1514 dem portugiesischen Redner Diogo Pacheco lateinische Verse widmete, der Verfasser der gleichfalls poetischen und lateinischen Schilderung der Villa Chigi ist, an der sich 1512 die

Römer erfreuten. In diesem Falle hieß er Palladio Blosio. (Suburbanum Augustini Chisii. Per Blosium Palladium. — Impressum Romae per Jacobum Mazochium Romanae Academiae Bibliopolam. A. S. MDXII die XXII. Januarii.) Zu des Jovius Lobpreisungen berühmter Männer hat er ein Epigramm auf den nach der Plünderung Roms verstorbenen Marcus Antonius Casanova beigesteuert. (Bd. II, pag. 144.)

[22]) Lattanzio Tolomei. — Siehe die Einleitung mit Anm. 1. auf S. XXXIV. und vgl. Grimm II, 496, Anm. 61. Einen Theil der Kunstschätze, die hernach seinem Museum in Siena einverleibt wurden, hatte er vermuthlich in seiner römischen Wohnung. Dass Hollanda den berühmten Vetter, Monsignor Claudio (1492—1555), der in der Gunst der Medici und Farnese so hoch und auch in Beziehungen zu Michel Angelo stand, gar nicht nennt, ist auffällig. Mochte auch der Verherrlicher der spiritualen Liebe, der Verfasser idyllischer Sonette, der Streiter in der Orthographie-Frage und Reformator der Poetik in antikem Sinne, ferner der Gründer der literarischen Gesellschaft della Virtù, ihm wenig Interesse abgewinnen, so kann doch vom Nachfolger Alberti's und Commentator Vitruv's kaum das gleiche gelten.

[23]) San Silvestro in Monte Cavallo. Die kleine, auf der Höhe des Quirinal, neben dem oberen Eingang zum Garten der Colonna gelegene, den Dominicanern gehörige Kirche ist, seitdem Hollanda's Worte hörbar geworden sind, von den Bewunderern Vittoria Colonna's und Buonarroti's andachtsvoll besucht worden. S. v. Reumont, Vittoria Colonna p. 167; Grimm II, 278 und F. Xaver Kraus, Essays, Berlin 1896, p. 304. — Vgl. Erl. 115.

[24]) Vittoria Colonna. — Zum Leben und Wirken der Marchesa di Pescara (1490—1547), wie es uns von A. v. Reumont geschildert worden ist, kann ich aus spanischen und portugiesischen Quellen nur ein paar dünner Striche hinzuthun. Von Sá de Miranda's Verwandtschaft mit den Colonna, sowie von Garcilaso's Freundschaft für den Marques del Vasto, war in der Einleitung bereits die Rede. Über das von Clément erwähnte Project, die junge Fürstentochter mit einem Herzog von Bragança zu vermählen, habe ich in heimischen Quellen keinerlei Aussage gefunden. Vor 1509 konnte es sich nur um Don Jaime handeln (1479—1532), den künftigen Sieger von Azamor; doch vermählte dieser sich bereits 1502 mit D. Leonor de Guzman († 1512) und zum zweitenmale 1520 mit D. Juana de Mendoza. — Geringen Wert hat es, zu erfahren, dass Vittoria, bald nach ihrer Hochzeit mit Ferrante Francesco d'Avalos (1507), am neapolitanischen Hofe (etwa 1509—1512) vom Marchese di Bitonto Gianfrancesco, aus dem alten und mächtigen Adelshause der Aquaviva, gefeiert ward, während ihr Gemahl einer Donna Porfida huldigte. In diesem Aquaviva wird man den Großvater jenes Herzogs von Atri erkennen dürfen, dessen Bildnis von Tizian's Hand Professor Justi im rothen Edelmann der Casseler Gallerie nachgewiesen hat. (Preuß. Jahrb. XV, 166.) Ein spanischer Poet aus der Umgebung der Triste Regine, der das galante Hofleben zu Neapel und die hervorragendsten Frauengestalten dort für den Cardinal Borgia schilderte, legt dem Verehrer Vittoria's Verse für sie in den Mund. In einem Gesellschaftsspiele empfiehlt er ihr als Stickmuster den Pinsel, mit welchem der Schöpfer ihr Bildnis gemalt, und zwar in den spanischen Farben, roth und gelb. Dazu eine «Säule» mit ihrem »siegreichen« Namen darinnen, nebst einem anspielungsreichen dunklen Motto. Zu lesen im

Allgemeinen Liederbuch vom Jahre 1527 (Nr. 205* der Madrider Neuausgabe von 1882). Dass ihre herrlichen Sonette in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und im 17. auf der Halbinsel gepriesen und nachgeahmt worden sind, ist nichts Neues. Ich nenne ein portugiesisches und ein spanisches Beispiel. Hierzulande hat Miranda's Schüler Diogo Bernardes in einer seiner Episteln (XX) drei italienischen Dichterinnen gehuldigt:

Veronica com Laura Terracina
E aquela famosissima Vittoria
Que sobre o nosso sol o seu empina.

(»Deren Sonnenhöhe über die der Erdensonne hinausreicht.«)

In Spanien rühmte der »Phönix der Geister« in der Komödie von den »Launen Belisa's« von einem spanischen Sonette, es sei wert, in die Werke der Marchesa aufgenommen zu werden. — Die Stelle aus Condivi, wie Michel Angelo trauert, weil er der scheidenden Freundin nur die Hand und nicht auch Wange und Lippen geküsst, gab einem modernen Dichter den Stoff zu einem wohlgelungenen Sonett. (Th. Braga.) — Hollanda spricht von Vittoria als Dichterin ebensowenig wie von Michel Angelo als Poet, obwohl ihre Sonette 1538 schon gedruckt waren. Vgl. Gotti I, 246.

[25]) Francisco de Hollanda, der Spanier. Die Bezeichnung der Portugiesen als Hispanier und das Einbegreifen Portugals unter den Begriff Spanien im Munde eines Italieners des 16. Jahrhunderts, ist keineswegs unüblich. Später *(f. 113 v.)* spricht unser Künstler selber von »Portugal, das Ihr hierzulande Spanien nennt.« In einer sich mit diesem, den Portugiesen naturgemäß nicht ganz genehmen Brauche beschäftigenden Stelle sagt Resende, die wissenschaftliche Berechtigung derselben zugebend: Hispani omnes sumus. — Ich erinnere noch an jenen Petrus, den man Hispanus nannte, obwohl er dem kleinen Westreich entstammte, und an den heiligen Antonius, von dem die Italiener urtheilten, seine Gesichtsfarbe bekunde seine spanische Geburt (di color spagnuolo).

[26]) Frate Ambrogio. — Zu der bereits in der Einleitung verwerteten Entdeckung, dass Lancilloto Polito, mit Blosius und Camillus Portius zusammen, im Jahre 1514 den portugiesischen Dr. Juris Diogo Pacheco in lateinischen Versen feierte, kann ich nur (nach Gotti I, 246) hinzufügen, dass er einer der gelehrtesten Theologen und bedeutendsten Prediger Pauls III. war, in die durch Ochino hervorgerufenen Reformfragen mit eingriff, wie die Schrift »Della Reprobazione della dottrina di Fra Bernardino Ochino« bezeugt, und 1552, siebzigjährig, als Erzbischof von Consa starb.

Die in der Fußnote zu pag. 14 behandelte portugiesische Redewendung weist vielleicht im voraus auf das kleine Begebnis hin, das sich bei Michel Angelo's Eintreten vollzieht. Der Meister übersieht Hollanda (obwohl dieser sich nicht versteckt hat), weil er nur Augen für Vittoria Colonna hat.

[27]) Über das Haus mit Thurm und Garten, welches Michel Angelo zu Rom erworben hatte und bis an sein Lebensende bewohnte, nahe beim Monte Cavallo, oder — wie Hollanda sagt — unweit der Trajanssäule, genauer noch in der Niederung zwischen Quirinal und Capitol, da, wo die Straße Macel de' Corvi sich über einen Theil des später bloßgelegten Trajansforum hinzieht, befrage man Grimm II, 374 und von Reumont, Vittoria Colonna, 168.

[28]) Urbino. — Vom Famulus, der seinen Meister auf Spaziergängen begleitete, und auch bei den Zusammenkünften in San Silvestro als stumme Person zugegen war, erfahren wir in den Dialogen noch, dass er vom Papste 10 Crusaden für das Reiben der Farben zum Jüngsten Gericht bezog. Vasari II, 277 spricht von einem Staatssold von 6 Ducaten, den er in seiner Eigenschaft als Reiniger und Aufseher der Malereien erhalten hätte. Näheres über Urbino (Francesco di Bernardino dell' Amadore da Castel-Durante), seine Frau Cornelia, den kleinen Michel Angelo, den Buonarroti 1554 über die Taufe gehalten hatte, sowie die herrlichen Briefe, welche er an Vasari und Cellini nach dem Tode des Dieners schrieb, der ihm von 1529 an, 29 Jahre lang, in seltenster Treue beigestanden hatte, so dass er in ihm den Stab und Trost seines Alters sah, außer bei Vasari-Milanesi VII, 240 und 277 noch bei Bottari III, c. 18; Guhl I, 162; Gotti I, 333 ff. und 237 oder Milanesi, Lettere 431 und 432.

[29]) Gemeint sind wahrscheinlich unter den vielen Breves, die sich auf Michel Angelo beziehen, jene drei berühmtesten, welche der eiserne Julius an die Signori von Florenz schickte. (Condivi §. 29.) Das einzige erhaltene steht in den Lettere Pittoriche III, 472, sowie bei Guhl I, 146 und Grimm II, 267. — Darin findet sich die anzügliche, ob auch nicht schlimm gemeinte Bemerkung über die Gemüther solcher Art Menschen. — Unter den Rechtssachen (demandas), an welche die Marchesa denkt, mochten die wesentlichsten die Unterhandlungen über das Grabmal des Papstes sein.

[30]) Der Fürstin Plan, am steilen Westabhang des Quirinals, in dem Garten ihrer Familie an der Stelle, wo, einer Tradition nach, Nero sich am Brande Roms ergötzt hatte, ein Frauenkloster zu gründen, ist nicht zur Ausführung gekommen. A. von Reumont hat die hier überlieferte Nachricht benutzt (Rom IIIb, 757 sowie Vitt. Col. 69. — Vgl. Rom I, 587—589). Einige Anticaglien aus dem großartigen Trümmerfelde des Aurelianischen Sonnentempels und der Constantinsthermen hat Hollanda gezeichnet. (Esc. *f. 20 v.*)

[31]) Gelegentlich dieses Scherzes ist schon von andern an den launischen Brief erinnert worden, in welchem Michel Angelo den Rath ertheilt, in der für Florenz geplanten Colossalstatue eine Barbierstube mit Rauchfang, ein Taubenhaus und im Kopfe einen Campanile für San Lorenzo anzubringen, damit der Glocken Schall Misericordia schrie. — Italienisch bei Milanesi, Lettere (CCCXCIX). Vgl. Zeitschr. XI, 118.

[32]) Wie der Vergleich mit *f. 115* außer Frage stellt, haben wir in dem einzigen Malerwerk, mit dem Michel Angelo sich seit seiner Jugend beschäftigt hat, die Fresken der Sixtina zu verstehen, die 1507 begonnen und, wenn man das Jüngste Gericht, wie rechtens ist, mit einbegreift, bei Hollanda's Aufenthalt in Rom noch nicht vollendet waren.

[33]) Im I. Theile des Malerbuches (Cap. VII, *f. 18 v.*) steht eine Äußerung über den Charakter des genialen Malers, in der sogar die Hollanda verhassten Complimente wiederkehren. Sie lautet: do outro vulgo .. apartado; e o seu andar incompto e mal-cengido terá por muito mor perfeição e atilado que o dos muito penteados e justos . . . Stá bem ao raro desenhador ter algumas liberdades e condições assim no conversar sem comprimento, como em outras cousas livres que lhe pede o seu cuidado e acupação do seu intento, as quaes cousas não são licitas a outro homem oucioso.

[34]) Auch auf Gaultiers Stich des Jüngsten Gerichtes trägt der Meister den Filzhut, wie schon Grimm II, 496 Anm. 62, bemerkt hat. Vgl. S. LXVI. Anm. 1.

[35]) Für diese Apelles-Anekdote habe ich die Quelle nicht gefunden. Sie gehört übrigens zu den wenigen, die sich nicht bei allen Verfassern von Kunstabhandlungen finden.

[36]) Vom indischen Ganges konnte natürlich Lattanzio so gut reden, wie Hollanda. Doch ward schon in der Einleitung bemerkt, dass letzterer häufig Bilder aus dem Orient und dem Seeleben verwendet, die den oceanbeherrschenden Lusitanier verrathen.

[37]) Für den Sohn der Eleonore von Portugal hatte man natürlich am portugiesischen Hofe ein lebhaftes Interesse. Der Ausspruch Maximilian's wird von Hollanda dreimal verwertet. (Pint *f. 103 v., 182*; Des. *f. 47.*)

[38]) Die Bemerkung Justi's (Jahrb. IX, 141), ein Excurs Michel Angelo's 1538 zu Rom über die altniederländische Malerei sei einigermaßen befremdend, Hollanda habe vielmehr in demselben seiner eigenen Verachtung der portugiesischen Grão-Vasco-Bilder Ausdruck gegeben und die portugiesische Schule dabei zutreffend charakterisiert, ist einleuchtend. Nirgend sonst sind uns Auslassungen des Italieners über den gleichen Gegenstand überliefert. — Sobald man jedoch überhaupt an die Unterhaltungen über die Malerkunst glaubt, ist es gestattet, anzunehmen, Hollanda habe, als er Rechenschaft über die Herrschaft des alten Stils in seiner Heimat ablegte, das Urtheil seines Propheten über das Verhältnis der vlämischen zur italienischen Malerei hervorgelockt.

[39]) Das kritische Wort »Kunst für Weiber« hat der große Fresco-Tempera-Maler, wie hier auf die sauber ausgeführten vläm. Bilder bekanntlich sonst noch einmal auf die geleckte und geschniegelte Öltechnik angewendet: il colorire a olio . . . arte da donna e da persone agiate et infingarde come Fra Bastiano. (Vasari V. 584.)

[40]) Zur Fußnote auf S. 28 füge ich noch das Verzeichnis der Stellen, wo Hollanda von musenfeindlichen Edelleuten oder Finanzmännern redet: *f. 104 v., 112, 135 v., 137, 140.* Den Kunstbeflissenen nennt er öfters musico und redet auch von der Musik der Farben.

[41]) Grimms Bedenken über diese Stelle verstehe ich nicht recht (II, 496, Anm. 63). Roquemont-Raczynski's Worte entsprechen hier durchaus treu der portugiesischen Fassung. Der von Grimm darin gefühlte, aber vermisste Gedanke, Dürer habe thatsächlich versucht, in italienischer Weise zu malen, ohne dass es ihm gelungen sei, steckt in nuce doch darinnen. — Mir scheint, Hollanda hatte sich die italienische Beurtheilung Dürer's angeeignet, so etwa wie Dolce, als Sprachrohr Aretino's und der Venetianer, sie ausspricht (Quellenschr. II, 41—42): Albertus (wie man in Portugal kurzweg den großen deutschen Meister bezeichnet), der größte nicht italienische Künstler, wäre vielleicht der beste auch aller italienischen geworden, wäre es ihm vergönnt gewesen, in Florenz zu leben oder in Rom die Antike zu studieren. So aber sei er, ob auch leise berührt durch die schönere Formengebung der Italiener, unerschüttert in seiner gewaltigernsten, nach Lebenswahrheit ringenden Eigenart geblieben. Die neuerdings in den Vordergrund der Dürer-Studien getretenen, ergreifend schönen venetianischen Porträts hat der Portugiese jedoch kaum aus eigener Anschauung gekannt. Nur mit seinen Stichen war er vertraut und mit der Proportionslehre. In der Künstler-

liste erscheint Dürer unter den Kupferstechern und Holzschneidern als der vorzüglichste an erster Stelle, um der galantaria und novidade seiner Buchillustrationen willen. In dem entsprechenden Capitel *(f. 89 v.)* hatte Hollanda Marc. Anton unter den Italienern die Palme gereicht, ohne in den nachfolgenden Worten: mas em Allemanha Alberto Durero, homem dino de louvor na sua maneira, deutlich auszusprechen, welchem von den beiden Palmenträgern der Vorrang gebüre. Vgl. *f. 37*: homem que na sua maneira teve grandissimo primor. Auch der Spanier Guevara weist auf Dürer hin, wo er von der Abhängigkeit des Künstlers vom Milieu spricht. »Ein Deutscher, so gut er auch zeichnet, selbst wenn es Dürer ist, wird, so oft er Pferde malt oder zeichnet, sich nie in seiner Phantasie ein herausgeputztes spanisches Racepferd vorstellen, ob er es auch einmal gesehen hat — sondern stets plumpe, deutsche Gäule mit starken Gliedmaßen.« Vgl. noch S. LV. Anm. 1, S. CV. Anm. 3 und S. CXX. Anm. 1.

[42]) Die zwei spanischen Maler, deren Können hier anerkannt wird, sind, wie schon gesagt ward (S. CXVII. und CXXX.), aller Wahrscheinlichkeit nach dieselben, welche Hollanda seinem Maler-Verzeichnis eingereiht hat, ziemlich am Ende, am 15. und 16. Platze: Berruguete und Machuca Der erstere, Alonso, Maler, Bildhauer, Architekt, geboren um 1480 zu Paredes de Nava, gestorben 1561 zu Toledo, Sohn eines von Philipp dem Schönen beschäftigten Malers (Pedro Berruguete), vervollkommnete sich in Italien, woselbst er von spätestens 1508—1520 weilte, und zu Michel Angelo in Beziehungen getreten sein soll. Vasari berichtet dreierlei: Dass er zu Florenz ein Altarbild Filippo Lippi's für die Hieronymiter-Nonnen weiterführte (III, 474), dass er nach dem Soldaten-Carton gezeichnet hat (VI, 137 und VII, 161) und dass er im Wettbewerb mit Sansovino den Laokoon in Wachs nachbildete (VII, 489). Aus den auf den Carton bezüglichen Briefen des Meisters geht nur hervor, dass Berruguete 1508 die Erlaubnis ihn zu studieren erbat und scheinbar erhielt, während der Thürhüter, geheimer Weisung folgend, ihm wie den übrigen den Zutritt versagte. Doch mag er später, so gut wie andere, sein Begehr durchgesetzt haben. Über seine zahlreichen Werke in Spanien (Toledo, Salamanca, Valladolid, Zaragoza, Jaca) s. Cean Bermudez I, 130; Llaguno II, 9; Viñaza I, 59. — Über Pedro Machuca († 1550), den Schöpfer des großen Kaiserpalastes zu Granada vgl. Justi, Jahrb. XII, 186 ff. Von seinen Gemälden ist bisher nichts ermittelt, seine Zugehörigkeit zu den Raphaeliten oder Michelangelesken daher unbestimmt. S. Cean Bermudez III, 58, Palomino II, c. 9; I, 157.

[43]) Die in Portugal damals unbekannte bildliche Bezeichnung der besten Künstler als Adler gefiel Hollanda so gut, dass er sie oft wiederholt. Seine Adlerlisten legte er sich vermuthlich in Italien selber an. Sie stecken ganz voll italienischer Sätze und Italianismen (wie allievo für discipulo). Die Mittelmäßigkeit wird hingegen o arrezoado genannt. *(105 v., 106 v.* und oft; *f. 44 v.* dazu mediocritas.) Auch Guevara benutzt razonable (p. 52 und 100).

[44]) Aretino's großartig unverschämter Brief an den »Göttlichen Michel Angelo« ist vom 15. September 1537 (Bottari III, 86; Guhl I, 147; Vgl. Grimm II. 322). Schon früher, in einem fälschlich vom 15. Juli 1538 datierten Briefe, hatte er ihn als Gottheit der Bildhauer bezeichnet. Bei jemand, der sich selbst großsprecherisch auf Medaillen und im Flagellum Principum das Epitheton Divus beilegte und später die schmachvollsten Beleidigungen und giftigsten Anschuldi-

gungen gegen seinen Abgott spie, hat solche Verherrlichung freilich wenig zu bedeuten. Erinnert sei auch daran, dass Raphael von der »Gottheit des Zeichnens» gesprochen hat (Quellenschr. II, p. 19) und Ariost den Meister più che mortal angel divino (Canto XXXIII) nannte, sowie an die Verse über die Statue der Nacht.

[45]) Mit Hollanda's Ausführungen über die Preisfrage, die im Dialog III, *f. 136* und dann im IV. ausführlicher erörtert wird, vergleiche man, was in der Einleitung zu Guhl's »Künstlerbriefen« über die Honorierung der Künstler im 15. und 16. Jahrhunderte und über den Modus der Wertbestimmung von Gemälden beigebracht wird.

[46]) Natürlich steht in der Aeneis I, 567 Tyria statt Lysia.

[47]) Ausfälle gegen die »barbarischen Überflüssigkeiten«, mit denen Gothen und Mauren die Halbinsel überflutet hatten, finden sich bei allen hispanischen Kunstschriftstellern strenger Observanz. Z. B. in des gelehrten Pater Siguenza »Hist. de la Orden de S. Jeronimo«, der alles Maurische und Gothische und den plateresken Mischstil in Bausch und Bogen verdammt. Guevara hingegen hat, wo er gegen esos barbaros de godos eifert, Sueven und Vandalen im Sinn.

[48]) Hier und an mehreren anderen Stellen gedenkt jeder Portugiese an das von Camões für seine Landesgenossen geprägte Wort: Quem não conhece a arte, não a estima. (Lus. V, 97: Nie schätzt die Kunst, wer fremd der Kunst geblieben).

[49]) Überall, wo von der Würde und Wertschätzung der Malerei durch die Höchstgestellten dieser Welt die Rede ist — und das ist der Fall bei Gauricus, Alberti, Dolce, Biondo, Vasari, Guevara — kehren die hier und anderwärts von Hollanda benutzten Namen und Anekdoten über Herrscher und Könige aus Plinius, Plutarch, Sueton, den Kaiserbiographen etc. wieder. Nur häuft der Portugiese sie, möglichst alles aufführend, was er bei seinen Lectüren gesammelt, um den Widerspruch zu Hause durch Massenbeweise zu ersticken. Alexander der Große erscheint bei Biondo (21); Demetrius ebenda und bei Dolce (28), wo Julius Cäsar (32) und Hadrian (33) nicht fehlt; Alexander Severus bei beiden (Biondo 21, Dolce 33) und bei Alberti (94), der auch von Nero's Dilettantismus im Malen und Modelieren berichtet. Die Quellennachweise sind in den betreffenden Bänden der Quellenschriften bereits geliefert.

[50]) Man vergleiche Quellenschriften II, S. 35. — Alberti (Quellenschr. XI, 89) spricht nur von heidnischen Göttern.

[51]) Quellenschriften II, 35.

[52]) Quellenschriften XI, 90 Il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita (Alberti).

[53]) Ob Vittoria Colonna ein bestimmtes Bild Pescara's im Sinne hatte? Etwa dasjenige, welches Vasari (V, 573) Sebastian del Piombo zuschreibt? Vergl. auch Jovius, I, 260.

[54]) Von Zapata (sp.) oder Çapata (port.), diesem fünften Mitglied der Gesellschaft, der im dritten Dialog wieder auftritt, war vorher nicht die Rede. In intimeren Beziehungen kann Hollanda zu dem Spanier wohl nicht gestanden haben, obwohl er ihn *f. 128 v.* als seinen Freund bezeichnet. Wenigstens war er bei Niederschrift der Dialoge im Ungewissen über seinen Vornamen. Hier nennt er ihn Diogo, sonst nur X. X. (foão). Über seine Stellung und Thätigkeit theilt er nur mit, der Spanier sei eine sehr ehrbare Persönlichkeit und dazu ein unter-

thäniger Verehrer der Frau Marchesa gewesen. Dass er zu ihrem Freundeskreise gehörte, ist wahrscheinlich, da er sie nach Hause geleitete und im dritten Dialog nicht nur eine Botschaft von ihr überbringt, sondern als ihr Vertreter am Gespräche theilnimmt. — Hier muss man annehmen, er sei während des Gespräches eingetreten, oder man habe ihn beim Heraustreten aus San Silvestro getroffen. — Die spanischen Zapatas stammen aus Aragon und gehörten zum besten Adel der Halbinsel. Don Francisco Zapata, Herr von Alameda, Präsident von Castilien und 1. Graf von Barrajas (1591 in Ungarn gestorben), hatte einen Sohn Diogo Zapata, mit dem Zusatz de Mendoza, da seine Mutter aus dem Geschlecht der Herzöge del Infantado war. (Argote de Molina, Nobleza de Andalucia, S. 697 der Neuausgabe von 1866.) Ein bestimmter Anlass, den Freund der Marchesa mit demselben zu identificieren, liegt nicht vor.

[55]) Zu San Silvestro in Capite, der altehrwürdigen Kirche, in welcher das Haupt des Täufers verwahrt wurde, gehörte ein Clarissenkloster, zu dem die Colonna von Altersher in Beziehungen standen. Ein Breve Clemens' VII. vom 7. December 1525 hatte Vittoria, gleich nach dem Tode ihres Gemahls (25. November) gestattet, sich dorthin zurückzuziehen, der Äbtissin aber gleichzeitig untersagt, dem Wunsche der Tiefgebeugten zu willfahren, die den Witwenschleier mit dem Nonnenkleide zu vertauschen gedachte. Das Kloster — im 16. Jahrhundert von stillen Gärten eingeschlossen, sich zum Abhang des Pincio hinziehend — liegt, laut v. Reumont (Vitt. Col. 81), in der Ebene, nahe der Stelle, wo der Corso die Piazza Colonna berührt.

Zum zweiten Gespräch (56—105).

[56]) Da im Palazzo Publico nur Maler zweiten Ranges wie Sodoma, Lorenzetti thätig waren, übergeht Hollanda ihre Namen: er nennt meisthin nur die, welche er als Adler seinen Meisterlisten einfügen konnte.

[57]) Für Giovanni da Udine (1487—1564) und die von ihm und Raphael aus den Ruinen des Tituspalastes ausgegrabene und neubelebte Kunst der Wanddecoration war Hollanda begeistert. Im Abschnitt über Grotesken und Stucco-Arbeiten erklärt er ihn, um seiner seltsamen, mit genialer Freiheit »erlogenen« Gebilde willen, für den vorzüglichsten Meister in diesem Fache und reicht ihm dementsprechend auch in der Malerliste die Palme *(f. 178 v.)*. Von dem, was der Maler zur Zeit Leo's X. mit staunenswerter Fruchtbarkeit und Grazie, durchaus im Geist des Urbinaten unter und mit diesem und Peruzzi in den Loggien des päpstlichen Palastes ausführte, von seiner Thätigkeit an der Farnesina, sowie über die fraglichen Glasfenster-Arabesken in der Bibl. Laur. spricht Hollanda nicht im besonderen. Worin die hier erwähnten Florentiner Arbeiten bestanden, erzählt Vasari VI., 556. Vgl. Biondo Cap. 22.

[58]) Welcher Herzog von Urbino ist gemeint? Ein bereits 1538 Verstorbener, wie aus dem portugiesischen Wortlaut hervorgeht. Also Francesco Maria della Rovere, der als Neffe Julius II. in die Denkmals-Tragödie einzugreifen hatte. Er starb 20. October 1538, bald nachdem Tizian die Züge seines Oheims sowie der Fürstin verewigt hatte. Das geht aus dem nachfolgenden Hinweis auf die Gründerin der Villa Imperiale hervor. Eleonore Gonzaga — und nicht Elisabetta († 1526), die Gemahlin des Vorgängers Guidobaldo († 1508), die hehre Beschützerin des Giovanni Ponti und Mantegna, welcher durch

Bembo und Castiglione so schöne Denkmäler gesetzt worden sind — ließ neben dem alten Palast jenen neuen ausbauen und von Dosso, Bronzino und Girolamo Genga ausmalen, der in seiner Unvollendetheit das Skelett einer fürstlichen Villa von großartig phantastischer Composition geblieben ist. Der zwei Ansichten, welche Hollanda seinem Skizzenbuch einfügte, ward schon gedacht. Auch im Architekturbuch *f. 40 v.* preist er den wasserreichen Garten der Villa, trotz der unliebsamen Erfahrungen die er, als Spion verdächtigt, in Pesaro durchmachte.

59) Andrea Mantegna (1430–1506). Die für den Mantuaner Sebastians-Palast der Gonzaga bestimmten Leimfarben-Malereien auf Leinwand mit dem Triumphzug Cäsars, die sich heute in Hamptoncourt befinden, werden von Hollanda mehrfach erwähnt. Desgleichen Mantegna's eigene Stiche danach. Vgl. Biondo, Cap. 14; Vasari III, 398. In der Malerliste wird ihm der 11. Platz angewiesen; unter den Stechern der 8. mit dem Zusatz, er verdiene Berühmtheit, weil er fast der erste, der Kupferstiche fertigte, gewesen sei und dazu ein außerordentlich tüchtiger Zeichner, sowohl in Hinblick auf die Vergangenheit als auf die Gegenwart.

60) Giulio Romano (Pippi, geb. um 1492, gest. 1546) lebte also noch als Hollanda in Rom weilte. An den glänzenden Hof des Herzogs Federigo II., den er als Architekt nnd Maler zu schmücken hatte, war er durch seinen Freund Castiglione 1524 berufen worden. Nach längerem Aufenthalt in Ferrara war er 1536 dorthin zurückgekehrt. Auch in der Künstlertabelle werden von diesem größten Schüler des Urbinaten, den Hollanda »valente coloridor e desenhador» nennt (Nr. 8), nur die berühmten Rosse des Herzogs von Mantua erwähnt, d. h. die Frescobilder in der zum Gestüt des Palazzo del Te gehörigen Sala de' Cavalli. Über den Cortile di Cavalerizza s. Vasari V, 536 ff. und Burkhardt, Cicerone 4. Auflage, 681.

61) Vasari V, 98 und Burkhardt 693 besprechen auch die Arbeiten der Gebrüder Dosso im Castell zu Ferrara, zwei durch den Lobspruch ihres Landsmannes Ariost über Gebür berühmt gewordene Maler. In Hollanda's Liste hat man, wo zwischen Mantegna und Giotto der Name Moloso steht, unbedingt ein Schreiberversehen anzunehmen und an Dosso Dossi (1474—1560) zu denken.

62) Was für eine Bewandtnis es mit der Loggia di M. Luigi hat, weiß ich nicht. Zum Veroneser Architekten Michele Sanmichele († 1559) und seiner Thätigkeit in Padua und Legnago s. Vasari VI, 361.

63) Tizian's staunenswerte Porträtierkunst hat Hollanda mehr als einmal Worte der Bewunderung entlockt. Gesehen hat er ihn nicht. Als jener 1545 Rom betrat, war Hollanda schon auf heimatlichem Boden. Als dieser wahrscheinlich 1541 die Lagunenstadt besuchte, war eine Begegnung möglich. Das Bildnis des spanischen Gesandten Don Diego de Mendoza beweist Tizian's Anwesenheit. — Der Zufall fügte es, dass die beiden Hollanda sich in Federzeichnungen und Miniaturen an mehreren der Persönlichkeiten versuchten, welche Tizian's Pinsel abgebildet hat: den Dogen Pietro Lando, Paul III. und Karl V. Von des Kaisers Huld gegen Antonio de Hollanda erzählt S. XII. Anm 1. In der Porträtierkunst *(f. 28 v.)* heißt es auf die Frage: Wer ist der eminenteste Porträtmaler Europas? «In Christenlanden, wo die Blüte der Menschheit wohnt, trägt der erlauchteste Tizian zu Venedig den Preis davon.« — Wo Hollanda im Malerbuche behauptet «schon als Kind auf der Amme Schoß sei der echte Maler ein Maler», wird ihm

das berühmte Wort Meister Giorgione's angesichts der Malereien des Zwanzigjährigen im neugebauten Deutschhause vorgeschwebt haben, Tizian sei schon im Mutterleibe ein Maler gewesen.

[64]) Der Parmesano oder Parmegianino, Francesco Mazzola (geb. 1504) starb bald nach den Zusammenkünften in San Silvestro (24. August 1540). Dem im venezianischen Kreise um seiner beseelten Anmut und seines glänzenden und weichen Colorits willen so beliebten, auch in Dolce's Schrift hochgestellten Künstler gesteht Hollanda als kennzeichnende Eigenschaft a galantaria zu, ein Wort, dass vielleicht noch besser auf Correggio passte, den er auffälligerweise völlig mit Stillschweigen übergeht.

[65]) In allen seinen Mittheilungen über italienische Künstler oder Kunstwerke beschränkt sich Hollanda, wie man sieht, auf flüchtige Notizen und vage Andeutungen. Dazu zwang ihn die Gesprächsform keineswegs. Eher seine geringe Beherrschung des Wortes.

[66]) Unvollendet nennt Hollanda die Epopöe der Schöpfungs- und Erlösungsgeschichte. Mit Rücksicht auf das erst 1541 enthüllte Weltgericht? Oder in Gedanken an das zu frühe Abbrechen des Gerüstes im Jahre 1509, ehe mit Ultramarin retouchiert und mit Gold erhöht war? (Condivi §. 38.) — Als Michel Angelo die Malereien in der Sixtina begann, zählte er übrigens 30 Jahre. Doch mochte er später auf diese Zeit wie auf sein Jünglingsalter zurückblicken.

[67]) Zwei Stanzen ist offenbar ein Irrthum oder Verschreiben für drei. (Incendio—Eliodoro—Segnatura.)

[68]) Hollanda nennt den glänzenden Sienesen und Banquier der Curie Guis, Ghis oder Ghisi, wie auch die italienischen Zeitgenossen thaten (Biondo c. 10 und 11). Vgl. Q. S. II, 33 und Reumont Rom III b 398.

[69]) Ob die Madonna della Gatta, die »Perle« Madrids gemeint ist?

[70]) Baldassare Peruzzi aus Siena (1481—1536), der Schüler und Nachfolger Bramante's, besonders am Bau der Peterskirche, ein Schützling Chigi's und Schöpfer seiner malerischen Villa wird im 34. Capitel des Malerbuches erwähnt, wo Hollanda, treu seiner These von der Allmacht des debuxo, den Zeichner für den berufenen Baumeister erklärt, als Beweis eben Peruzzi anführend wegen des harmonischen Gleichgewichts, dass sich bei ihm die Schwesterkünste gehalten haben. (*f. 68 v.*) In der Liste steht er dicht hinter Bramante, da viele ihn für den ersten Architekten hielten, trotz Michel Angelo, wie Hollanda *f. 77* und *78 v.* betont. Vgl. *f. 118 v.* und *148* und Erl. 84 und 85.

[71]) Martorino aus Florenz († um 1528), den Hollanda nicht unter die Adler rechnet, wird von ihm als Gehilfe des Polidoro des öftern erwähnt. Den von den brüderlichen Freunden gemeinsam ausgeführten Landschafts-Fresken in San Silvestro a Monte-Cavallo, muss Hollanda oft gegenübergestanden haben. Vgl. Cicerone 806 (und 187); Vasari V, 141—154.

[72]) Polidoro (Caldara da Caravaggio, um 1495—1543). Auch in Buch I, Cap. 36 und in der Liste wird der Lombarde als gewaltigster Vertreter der Sgraffito-Malerei und der Schwarz-weiß-Façaden aufgeführt. Vgl. Biondo, Cap. 21 und 22, Dolce 94 und Vasari IX, 64.

[73]) Die Villa Madama, welche nach der im 3. Dialog genannten Margarethe von Österreich den Namen empfieng. Der Gigant, nach einer Idee des Timanthes.

[74]) René der Gute (1408—1480), aus dem Hause Anjou, der sich über den Verlust der Kronen von Lothringen, Neapel und Sicilien in seiner sonnigen Provence, in einem den schönen Künsten geweihten Stilleben als Schäferkönig, Dichter, Maler und »Verlichter« hinforttröstete, musste Hollanda's Interesse bei seinem Aufenthalt in Südfrankreich erregen. Freilich gedenkt er nirgends der zahlreichen und bedeutsamen Miniaturwerke noch der Tafelbilder im flandrischen Stil, die ihm zugesprochen werden. Nur das höchst eigenartige, heute nicht mehr vorhandene Bild der »Todten« in der Cölestiner Kirche zu Avignon machte durch Stoff und Darstellung einen nachhaltigen Eindruck auf ihn. Er beschreibt es ein zweitesmal im Architekturbuch (Des. *f. 45 v.*). Ihre Grabstätte verlegte er ins Franciskanerkloster. Dass die »Morta« des Königs Geliebte gewesen, geht aus seinen Worten nicht hervor. Im Gegentheil scheint der Schönheitsruf einer Unbekannten jenen bewogen zu haben, nach ihr zu fragen. Ihren Namen hat er allein aufbewahrt. Wie wenig Hollanda hier imstande war, einen deutlichen Begriff von dem Geschauten und Gehörten zu geben, zeigt der Vergleich mit der Schilderung eines späteren Reisenden: »Les célestins ont un tombeau du bienheureux Pierre de Luxembourg, dons ils font à tort un grand récit. J'aime mieux leur jardin tout rempli de palissades de lauriers de la hauteur d'un sapin. Dans une de leurs salles, je trouvai le fameux tableau peint en détrempe par René d' Anjou, roi de Provence, leur fondateur, représentant sa maîtresse. Cette femme, dont il était extrêmement amoureux, étant venue à mourir, dans son affliction, au bout de quelques jours, il fit ouvrir son tombeau pour la revoir encore; mais il fut si frappé de l'état affreux de ce cadavre, que son imagination s'échauffant de noirceur il la peignit. C'est un grand squelette debout, coëffé à l'antique, à moitié couvert de son suaire, dont les vers rongent le corps défiguré d'une manière affreuse; sa biére est ouverte appuyée debout contre une croix de cimetière, et pleine de toiles d'araignées fort bien imitées. Hier eine Verwünschung auf die Geschmacksverwirrung des Künstlers . . . Il y a dans ce tableau un rouleau contenant une trentaine de vers français du même roi, que j'ai négligé de copier, pensant, que l'antiquaire Sainte-Palaye ne manqueroit pas de le faire. (De Brosses Lettres sur l'Italie, Paris, An. VII — Lettres II, Bd. I, pag, 23.) — Vgl. die Oeuvres complètes du Roi René, ed. Quatrebarbe; — Woermann-Woltmann II, pag. 75; und das von B. Bucher, Techn. Künste I, 246 erwähnte Werk von A. Lecoy de la Marche, Le Roi René, sa vie, son administration, ses travaux artistiques et littéraires. Paris 1875, 2. Bd.

[75]) Das S. (= San) vor Sebastian in meiner portugiesischen Ausgabe der Dialoge beruht auf einem Copistenfehler. Die Vorlage zu meiner Abschrift und die spanische Übersetzung enthalten es nicht. Gemeint ist, meiner Auffassung nach, keine Darstellung des Heiligen, sondern des Sebastian del Piombo Hauptwerk: Die Auferweckung des Lazarus. Das 1519 im Wetteifer mit Rafael entstandene Gemälde hatte bekanntlich Cardinal Giulio de' Medici seinem Bisthum, an Stelle der »Verklärung« Rafael's geschenkt. Heute befindet sich dasselbe zu London in der National-Gallerie. — Vasari V, 570; Lübke, Ital. Malerei, II, 148; Guhl I, Nr. 115.

[76]) Dixe kann auch erste Person sein. Doch zwingt der Satzbau, Michel Angelo als Sprecher zu betrachten. Jedenfalls kannte keiner der Redenden die Lustschlösser des Königs von Frankreich anders als von Hörensagen. Den Flo-

rentiner an sich zu ziehen, hatte Franz I. vergeblich versucht. S. Condivi §. 57 und 47, sowie Varchi, S. 149, die nur vom Ankauf der Leda und verschiedenen Zeichnungen berichten. Hollanda ist über die Provence nicht hinausgekommen.

77) Chambord 1526; Madrid, Fontainebleau, Livry 1528; Saint-Germain, Villers-Cotterets 1530; Loches, Chenonceaux. Blois 1533. — Im Architekturbuch *(f. 40 v.)*, wird dem König Sebastian unter den Schöpfungen Franz' I. Fontainebleau als Ideal eines Sommerpalastes hingestellt. Er mochte durch Serlio näheren Bericht darüber empfangen haben. — Außerdem erzählt er seinem Monarchen einige der landläufigen Nachrichten über den Kunstsinn des Franzosen: das Histörchen vom Tode Lionardo's in Jenes Armen, (Des. 35 v.), in Übereinstimmung mit Dolce (33); sein Verlangen, das Abendmahls-Bild in sein Reich zu entführen (Biondo, Cap. 14, schreibt das Bild irrthümlicherweise Mantegna zu) ein Begehr, welches Hollanda zu einem scherzenden Hinweis auf die in Portugal auf herrenloses Gut angewandte Formel: »Franzosenbeute« (roupa de Francezes) veranlasst hat (Pint. *f. 9*); die vergeblichen Versuche des allerchristlichsten Herrschers, eine Copie vom Christusbilde in San Giovanni di Laterano zu erhalten. Das französische Heer, wie er es 1538 in Nizza gesehen, verherrlicht er in Des. *42 v.* — Über die Lustschlösser vgl. Courajod, L'école royales des élèves protégés. Paris 1874.

78) Über Sculptur als in Stein gemeißelte Malerei handelt Cap. 42 des ersten Buches.

79) Unter den Autoren, von denen Phidias und Praxiteles pictores genannt werden, kann Biondo nicht sein, der übrigens, in den Augen seines gelehrten Herausgebers, den Schöpfer des olympischen Zeus thatsächlich auch für einen Maler hielt (Cap. 5). Eher konnte Alberti darunter sein (S. 147), der den Griechen »più che li altri pictori famoso« nennt (vgl. S. 90), unter pictor jedoch, genau wie unser Autor, den bildenden Künstler versteht. — S. jedoch oben Einl. Cap. V. — Wie entschieden Hollanda für diese Begriffsbestimmung eintrat, im Zeichnen Anfang und Ende, Gipfel und Grundlage der bildenden Künste erblickend, geht aus seinen Erörterungen über die Pintura-Statuaria hervor. Im eben erwähnten Cap. des Malerbuches heißt es: a statuaria é uma parte ou membro da pintura .... introito e começo por onde o valente pintor se ha de exercitar ... pintura esculpida em pedra ... filha da pintura. Hinterher wird, im Anschluss an die Behauptung, der bloße Sculptor verstehe nicht, die von ihm gemeißelte Statue zu zeichnen, ein mit genügenden Mitteln versehener Maler aber könne eine Statue schaffen, von Phidias gesagt. »E Fidias pintor sculpiu a statua de Minerva em Athenas .... segundo diz Plinio, e Plutarco na Vida de Arato.« Die Bücher, die er im Sinne hatte, sind also Plinius und Plutarch. — Hist. Nat. XXXVI, 5, Non omittendam hanc artem tanto vetustiorem fuisse quam picturam aut statuariam quarum utraque cum Phidia cœpit LXXXIII olympiade post annos circiter trecentos triginta duos. — ib. XXXV, 34 cum et Phidian ipsum initio pictorem fuisse traditur clipeumque Athenis ab eo pictum. — Dazu mit Bezug auf Praxiteles XXXV, 39 ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit non constat quidam Aristidis inventum putant postea consummatum a Praxitele. Denn im 16. Jahrhundert glaubte man an nur einen Künstler dieses Namens. — Vgl. auch Guevara S. 22.

80) Die in seinem Bilderatlas gezeichneten colossalen rossebändigenden

Dioscuren (Esc. 10 und 11) erwähnt Hollanda auch gelegentlich der Aufzählung der besten marmornen und ehernen Rosse (im Cap. über die Anatomie). Seine Angaben über die Meister, sowie über ihre Bestimmung für Nero als Geschenk des armenischen Königs, entsprechen der damals für geschichtliche Wahrheit geltenden Tradition.

[81]) Dieselbe Anekdote über Donatello, die schon im ersten Buche erzählt wird (*f. 33 v.*), findet sich auch bei Pomponius Gauricus zweimal (S. 80—81 und 128—131; vgl. S. 221). So hohe Bedeutung legten beide der darin ausgesprochenen Wertung des Zeichnens bei. Auch wo Hollanda (Cap. VII) vom pictor verlangt, aller Gewinnsucht fern solle er eine offene Hand besitzen, scheint er im Sinn gehabt zu haben, was jener von Donatello's Freigebigkeit berichtet. (110—111); desgleichen in einer kurzen Anspielung auf die Gattamelata-Statue (Pint. *f. 39 v.*; Gaur. S. 123.) Die Anekdote von der Zeichenschabloue lautet bei ihm *(f. 23 v.)* wie folgt: »Und wer damit noch nicht zufrieden ist (mit seinen Auseinandersetzungen über die Würde der Malerei und seiner Liebe zur Kunst), dem werde ich erwidern müssen, was Donatello, der eminente Sculptor, Einem entgegnete, der ihn um Vorschriften und Maße für Statuen bat. Nachdem er ihm nämlich gut zu essen gegeben hatte, sprach er: »Ich besitze keine andern Maße und Regeln außer denen, die ich mit meinen eigenen Augen sehe und begreife; nur solche also, welche ich nicht in Büchern und Instrumenten, sondern einzig im Verstand und Gedächtnis immer mit mir herumtrage. Ist Dir aber viel daran gelegen, so bringe hieher, was nöthig ist, damit ich Dir mit dem Griffel den Beweis liefere — zeichnend, welche storiella Du gerade begehrst, mit Menschengestalten in Waffen oder Toga oder nackt, zu Fuß oder zu Pferde, jeden nach seiner Art und seinen Maßen.« Das Gleiche sage ich nämlich auch.« Wie man sieht, hat Hollanda den Abacus fortgestrichen und dadurch den Sinn aufs erheblichste verändert, seiner eigenen Absicht entsprechend. — Vgl. Quellenschriften, IX., S. 141. Im allgemeinen hat er sich jedoch zu seinem Geistesbesitz gemacht, wie Gauricus über Donatello urtheilte. Er nennt ihn (wie auch Dolce) einen der ersten modernen Künstler; das 16. Jahrhundert kenne keinen, der ihm gleichkomme, und nur einen, der ihn überträfe. In der Adlerliste, wo er die Basreliefs hervorhebt, stellt er ihm jedoch ganz halt- und kritiklos den Baccio Bandinelli voran. — Was persönliche Bekanntschaft nicht vermag!

[82]) Der Portugiese muss entweder die Florentinische Originalausgabe des Gauricus benützt haben (1504) oder den in Antwerpen (1528) erschienenen Neudruck, wenn nicht den von Nürnberg (1542). Bei der ungenauen Titelangabe De Statuaria (*f. 37* und *40 v.*) oder De Re Statuaria (*f. 118*) hatte er die Überschrift des Abschnittes im Sinn, der sich mit Bildhauerei beschäftigt, oder im Speciellen den Schlussatz des ersten Abschnittes. — Vergleiche Einl. Capitel V. Seite CV. —

[83]) Zur Erklärung dieser Ansicht über Michel Angelo als Maler habe ich bereits daran erinnert, dass Hollanda zu Rom weilte, kurz bevor der staunenden Menge das miracolo d'arte enthüllt ward, um dessentwillen viele Maler aus Italien und von jenseits der Berge nach Rom eilten. Einen Kupferstich danach hat Hollanda gewiss besessen. Wenigstens findet sich in der Übersicht ein Stecher genannt

als der, welcher das Gericht herstellte. — Beatrizet, Bonasone oder Ghigi? — Derselben Hand spricht er einen predigenden Paulus zu.

[84]) Von Bramante (1444—1514) heißt es in der Liste in italienischer Sprache: Che incomincio San Piero a Roma. Costui ha la palma e il primo honore. Anderwärts (*f. 78 v.*) ist Michel Angelo als erster unter den Modernen bezeichnet.

[85]) Was gemeint ist, oder vielmehr dass Hollanda meint was ich ihn in der Übersetzung sagen lasse, zeigt der Vergleich mit *f. 77 v.* und *78 v.* Dort heißt es: Peruzzi's alle Architekten überragender Wert wurzle darin, dass er ihnen im Zeichnen überlegen war. Tinha de vantagem mais a invençāo do debuxo e decoro.

[86]) Vom universellen Wert und Nutzen des Zeichnens handelt Cap. 42 unter häufigem Zusammenklang mit den italienischen Kunsttheoretikern. Wie Lionardo, Gauricus, Biondo, Achillini hatte Hollanda nicht übel Lust, das Zeichen als achte Kunst neben die artes liberales der Alten zu stellen (vgl. Plinius XXXV., 36). — Auch der Gedanke, Malerei sei Dichtung und Geschichte, der Schriftsteller male, alle Thätigkeit des Menschengeistes sei Zeichnung, findet sich z. B. bei Biondo (Cap. 4) und Dolce (S. 24).

[87]) Quintilianus, De Inst. Orat. I. 10, 3 und 34, spricht nur von Geometrie, nicht aber von Malerei.

[88]) Auch die zweifache Bedeutung des Wortes γράφειν haben andere vor Hollanda erörtert. Dass sein Vorbild wiederum Gauricus war, geht daraus hervor, dass auch dieser von Demosthenes zur Worterklärung, dann zu Agatharchus und hinterher zu den egyptischen Hieroglyphen übergeht (Vid. S. 100, 128, 80 und Commentar S. 14). Das Wort Antigraphia benutzt er auch Pint. *f. 85 v.*

[89]) Dieser dunkle Satz klingt, als hätte Hollanda die von H. Brockhaus angeführte Stelle aus Plutarch's Moralischen Schriften gekannt, in der es heißt: »Und unter den Schriftstellern wird derjenige der beste sein, der seine Erzählungen wie ein Gemälde bildlich gestaltet.« Vgl. Lionardo: »Gute Dichter sind gute Maler.«

[90]) Verg., Ecl. I. 1.: patulae recubans sub tegmine fagi.

[91]) Ecl. III. 35—48: Beschreibung des caelatum divini opus Alcemidontis.

[92]) Ecl. I. 75—78: viridi proiectus in antro .... capellae .... salices carpetis amaras.

[93]) Ecl. I. 83: et iam summa procul villarum culmina fumant.

[94]) Seine Beispiele aus der Aeneis scheint Hollanda sich allein zusammengestellt zu haben. Doch verwerten solche auch Alberti und Gauricus.

[95]) Zum Vergleich der Dichtkunst mit der Malerei enthalten die früheren Bände der Quellenschriften bereits das Wesentliche, wenn sich auch zur Geschichte des alten Gleichnisses des Simonides von der stummen Poesie und der redenden Malerei noch zahlreiche Parallelstellen beibringen ließen. (Lionardo, Quellenschr. XV. S. 29—58; XVIII. S. 13—31; Dolce, Quellenschr. II. 20—21 und S. 116.) Es genüge der Hinweis auf Camões, der in den einzigen Stanzen, in denen er die bildende Kunst verherrlicht, die Malerei als muda poesia bezeichnet (Lus. VII. 76) und die Dichtkunst als eine pintura que falla (VIII. 42) Hollanda lehnt sich abermals an Gauricus an, doch führt er dessen kurze Bemerkung für die unkundigen Westländer in breiterer Weise aus, seine Kenntnis classischer Dichter dabei zur Schau stellend.

[96]) Aen. I. 91: Praesentemque viris intentant omnia mortem. Hollanda citiert ungenau, oder nach abweichender Vorlage.

[97]) Aen. I. 92—93.

[98]) Aen. I. 108, wo heute Notus statt Eurus steht.

[99]) Ib. I. 125.

[100]) Hollanda hatte das zweite Buch der Aeneide im Sinn; offenbar aber auch Rafael's Incendio del Borgo in der danach benannten Stanza, und die Sala di Troja im Herzogspalast zu Mantua von Giulio Romano's Hand.

[101]) Den Vorzug der Malerei, dass sie zu Gebildeten wie Ungebildeten, Laien wie Verständigen spricht, hatte schon Alberti bedacht (S. 96). In Übereinstimmung mit ihm erkennt Dolce in Bildern die Bücher der Ungebildeten (libri degl' ignoranti, Quellenschriften II. 35). Hollanda selbst, den kirchlichen Standpunkt wählend und die Früchte selbständiger Lectüren bietend, schreibt im ersten Theil des Malerbuches (Cap. VI.) den ganzen bezüglichen Abschnitt aus dem Gratianischen Decret vom Jahre 1151 aus: De imaginibus sanctorum non violandis. Im Architekturbuch (*f. 39*) wiederholt er den gleichen Gedanken: Bilder unterrichten das Volk, welches nicht zu lesen weiß. — Schon vom Concil zu Arras 1025 war übrigens die graphische Kunst als Dolmetscherin der Schrift für Ungelehrte angerufen worden: Illiterati quod per scripturam non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur.

[102]) Es sieht nicht so aus, als ob Hollanda die Schrift Pinax Kebetos oder Tabula Cebetis, welche nach dem in Plato's Phädon auftretenden wirklichen Sokratesfreunde nur benannt ist, in Wahrheit jedoch aus der Schule der späteren eklektischen Stoiker hervorgegangen ist, thatsächlich gekannt hat. Vermuthlich hatte er nur darüber in einer seiner Quellen gelesen und hatte einen vagen Begriff davon, dass es sich um ein allegorisches Gemälde des menschlichen Lebens handelt, in welchem Tugend und Wissenschaft Glückseligkeitsbringer sind. Gauricus (S. 119) erwähnt das bei den Humanisten beliebte Werk, diesmal jedoch in so abweichendem, metaphysischem Sinne — gelegentlich der aus dem schäumenden Kelch der ἀπάτη dem Übermenschen wie den Herdenmenschen erblühenden Trunkenheit — dass Hollanda nicht aus ihm geschöpft haben kann. Von peninsularen Bearbeitungen aus dem 16. Jahrhundert ist mir nichts bekannt. Eine spanische erschien 1630 als El Enkiridion de Epikteto y la Tabla de Kebes filosofos estoikos vom Pater M. Gonzalo Korrea. Benützt aber hatte das Original der berühmte portugiesische Geschichtsschreiber João de Barros schon 1540, und zwar in einer Weise, aus welcher der Maler seine Anregung schöpfen konnte. Im Gespräche eines Vaters mit seinen Kindern über ethische Grundlehren, das zur Unterweisung der Tochter Johanns III. bestimmt war, äußert der Vater, der von den Äsopischen Fabeln und ihrer Moral gesprochen hat: »Andere, wie Homer und Apulejus, haben das active und contemplative Leben gemalt. Wieder andere behandeln Ethik, Ökonomie und Politik« wie z. B. Xenophon, der in seinem Cyrus den vollkommenen Fürsten schildert.« Worauf sein humanistisch geschulter Knabe entgegnet: »Mit ähnlicher Absicht wird der Philosoph Cebes seine Tafel der Tugenden und Laster gemalt haben. Jedenfalls ist mir, seit ich jene Erfindung griechisch gelesen habe, das Bild der Tugenden so lebendig in der Erinnerung, als hätte ich sie durch lebende Figuren auf einer Bühne darstellen sehen.« — Auch spanische Humanisten gedenken

des öftern des retablo de la vida humana que hizo aquel excelente varon Cebes, z. B. der Karthäusermönch Fray Rodrigo de Valdepeñas in seinen seit 1564 oft gedruckten Glossen zu Jorge Manrique's philosophischem Trauerliede. Vgl. Frdr. Droshin: Die Zeit des Pinax Kebetos, Neu-Stettin, 1873; und die von demselben herrührende Ausgabe, Leipzig, 1871.

[103]) Nächst Vergil schwebte dem Darsteller sicherlich noch Raphael's Venus aus dem Psyche-Cyclus der Farnesina vor Augen. — Die Lusiaden (II. 33—38) waren noch ungeschrieben.

[104]) Aen. XI. 378.

[105]) Verg. Ecl. IX. 11.

Zum dritten Gespräch (106—150).

[106]) Die geschichtlichen Ereignisse, von denen hier die Rede ist, erlauben uns, sämmtliche vier Unterredungen zu datieren. Wenn die dritte wirklich während der Hochzeitsfeste des Ottavio Farnese stattfand, d. h. am 3. oder 4. November 1538 — die vierte am unmittelbar darauffolgenden Tage — so fällt die zweite vierzehn Tage früher auf den 20. October und die erste auf den vorausgegangenen Sonntag den 13. Ob freilich die so gewonnene Zeitbestimmung der Wahrheit genau entspricht, muss dahingestellt bleiben. An Beispielen willkürlicher Verlegung eines nur für wenige beachtenswerten Geschehnisses von Seiten schaffender Künstler auf allgemein denkwürdige Tage ist wahrlich kein Mangel. Ich erinnere nur an Petrarca's Charfreitags-Passion. — Auch Dolce lässt das Gespräch zwischen Aretino und Fabrini an einem Festtage vor sich gehen. — Eine kleine Correctur der Wirklichkeit scheint sich übrigens hier dem portugiesischen Maler sogar nachweisen zu lassen. Der Hochzeitstag, an dem er angeblich zum drittenmale mit Michel Angelo in San Silvestro zusammentraf, war nicht Sonntag der 3. November, sondern Montag der 4. Da die Feier jedoch mehrere Tage dauerte, das Hauptfest aber wahrscheinlich am Vorabend begangen ward, sieht sie eher wie eine Bestätigung aus. Unvereinbar mit jenen Angaben ist hingegen, dass Hollanda am Tage darauf geäußert haben will, er weile seit einem Jahre in Rom, während er sich am 18. Juni 1538 noch in Nizza befand. (Einl. Cap. I. S. XXIV) Er wird also in künstlerischer Absicht zeitlich aneinander gerückt haben, was in Wirklichkeit durch längere Zwischenräume getrennt war. Vgl. Erl. 151.

[107]) Pier Luigi Farnese (auch in den officiellen portugiesischen Schriftstücken heißt er stets Pero Luis), der wilde und wüste Sohn Pauls III., der es unter anderem wagte, bei seinem Vater Paul III. um den Cardinalshut für Aretino zu bitten, geboren 1503, ermordet am 10. September 1547 als Herzog von Parma und Piacenza, und sein tüchtiger Sohn Ottavio, der jüngere Bruder des Cardinals Alessandro, geboren 1522, gestorben 1585 auf dem Herzogsthron, um dessentwillen zeitweilig ein Zerwürfnis mit Kaiser Karl eintrat, sind hinreichend bekannte geschichtliche Persönlichkeiten. Desgleichen Margarethe von Österreich, die thatkräftige Statthalterin der Niederlande, die zum Unterschied von ihrer gleichnamigen Tante meist als Margarethe von Parma bezeichnet wird. Ursprünglich hatte Karl V. diese seine natürliche Tochter für Ercole Gonzaga bestimmt (1526), der durch die Wechselfälle des spanisch-französischen Krieges gezwungen ward, statt ihrer, Renée von Orleans, der Tochter Ludwigs XII., die Hand zu reichen. Im Vertrag von Barcelona (1529) ward dann die Heirat mit

dem Sohn Clemens VII., Alessandro de' Medici, festgesetzt, der zum Herzog von Florenz wurde, worauf Franz I. (1533) mit der Verbindung der Valois und der Mediceer antwortete (Heinrich II. und Katharina von Medici). Ein Jahr, nachdem die Vermählung in des Kaisers Beisein (10. Juni 1536) vollzogen war, befreite der Dolch seines einstigen Genossen und Helfershelfers Lorenzino die Stadt Florenz von der Tyrannei dieses rachsüchtigen Jünglings. Die Witwe, die zu Rom im Borgo Wohnung aufschlug, ließ sich nur widerwillig bewegen (1538), die Ehe mit Ottavio Farnese zu vollziehen. Beider Sohn ist der große Feldherr Alessandro, der 1565 um eine portugiesische Fürstentochter freite. S. Erl. 7.

[108]) Beide zählten 16 Jahre.

[109]) Die Illumination der Engelsburg zeichnete Hollanda. (Esc. f. 11.)

[110]) Trestacho statt Testacho scheint eine Wortverdrehung Hollanda's zu sein, da es ebenso im spanischen Texte steht. — Auch verwechselt er offenbar S. Maria Traspontina mit S. M. in Trastevere. Die zum Vatican führende Straße, die moderne Longara, ist natürlich gemeint und nicht die kleine, unter Pius IV. nach dem Borgo nuovo verlegte Kirche.

[111]) Um was es sich handelt, wird klar, wenn man an die unter Leo X. und Clemens üblichen Faschingslustbarkeiten auf dem Petersplatze, dem Felde am Testaccio und der Piazza Navone, denkt: an die scharlachbeschlagenen, mit Schweinen gefüllten Karren, die zwischen zwei Reihen Bewaffneter vom Gipfel des Hügels herabgerollt wurden und an die Stiere, welche lanzenbewaffnete, maskierte Reiter in die Ebene verfolgten, bis Stiere wie Schweine in Stücke gehauen waren. Vgl. v. Reum. Rom, III b 464—467. — Übrigens benützt derselbe Verfasser Hollanda's Schilderung der Hochzeitsfeste (ib. p. 785).

[112]) Hollanda bedient sich für Wettlauf des italienischen Wortes páleo (correre il palio) statt des im Portugiesischen üblichen páreo, das er im Capitel 23 über Reiterstatuen verwendet. Der spanische Übersetzer spricht sachgemäß von der fiesta del Paléon, da ein Palium von Seide, Tuch oder Goldbrokat bekanntlich bei Volksfesten als Preis den Siegern im Wettlauf geboten ward.

[113]) Die Caporioni sind gemeint. Doch warum 12 und nicht 13? — Irrt Hollanda absichtlich?

[114]) Der Gonfalonière trug bei allen feierlichen Aufzügen das große Banner mit den goldenen Buchstaben S. P. Q. R. In der Familie der Cesarini, die zum einflussreichsten Adel Roms gehörte, war diese Würde durch Clemens VII. erblich gemacht worden, nachdem Giovan Giorgio sie seit Leo's Erhebung auf den heiligen Stuhl innegehabt hatte. Giuliano war seit 28. Mai 1531 mit Giulia Colonna vermählt. So kam es, dass Vittoria 1547 in seinem Hause starb.

[115]) Der herrliche Klosterhof von S. Silvestro, dessen hohe, freie Lage eine der schönsten Aussichten über die Stadt gewährt — was Hollanda hier als Garten bezeichnet — ist von F. X. Kraus (Essays, S. 304) als unvergleichlicher Platz für ein gemeinsames Standbild Vittoria Colonna's und Michel Angelo's vorgeschlagen worden. »Da wurden jene denkwürdigen Gespräche gehalten . . . ., deren Widerhall wir in Michel Angelo's Sonetten finden. Da war es, wo die fürstliche Dichterin den Künstler inspirierte, und wo, wie er selbst in einem jener Gedichte sagt, ihres Geistes herrliche Gestalten in den seinigen eintraten und Leben gewannen. Niemand kann ermessen, was die Kunst diesen kostbaren Stunden des Austausches zwischen jenen beiden Menschen verdankt: sicher, dass

wenige Stätten Roms in der Geschichte der Renaissance ein geheiligteres Andenken bewahren.«

[116]) Vgl. Zeichenbuch, Cap. V., wo ein Hinweis auf Vegetius vorkommt. — Auch Dolce spricht, wenn auch flüchtig, vom Werte des Zeichnens für Fürsten und Heerführer (S. 36).

[117]) Condivi (§. 41—43) erzählt Genaueres über Michel Angelo's Rolle bei der Vertheidigung von Florenz und im besonderen der reizenden Kirche von San Miniato (Nov. 1529) durch freischwebende Wollmatratzen. Über die anderen mit Pulver gefüllten Säcke, die zum Schaden der kaiserlichen Angreifer explodieren sollten, ist nichts Genaueres überliefert.

[118]) Wie Hollanda selbst für den Infanten Don Luis und den Kronprinzen Zeichnungen zu Pferdegeschirr entworfen hatte, als beide der prinzlichen Braut Johanna von Castilien (1552) entgegen zu reisen beabsichtigten, erzählt er König Sebastian im Zeichenbuch (*f. 41*, vgl. Einl., S. XLVI).

[119]) Gachard III., 605, und Martin Garcia de Cerezeda in Bibliof. Esp., Bd. XII., berichten über Karl's V. unglücklichen Einfall in die Provence im Sommer 1536, der unter anderem seinem Liebling Garcilaso das Leben kostete.

[120]) Ob sich von diesen Caricaturen, welche des Kaisers Devise: Plus oultre parodierten, irgendeine Probe erhalten hat, bin ich nicht imstande festzustellen.

[121]) Vgl. Erl. 49.

[122]) Der zweite Satz war zur Zeit der Dialoge immer noch richtig, wenn auch das Barocco bereits im Anzuge war. Die Meisterschaft in der Kriegskunst aber gehörte den Italienern nicht mehr.

[123]) Die verworrene Geschichte des Jahrhunderte alten Parteihaders zwischen den Orsini und Colonna, wie derselbe sich bis zum endgiltigen Erlöschen (1547) gestaltete, wird Hollanda kaum mit Klarheit überblickt haben. Für ihn bedeutete ein Colonna im großen und ganzen einen Guelfen, Kaiserlichen oder Spanierfreund, und ein Orsini dementsprechend einen Ghibellinen, Päpstlichen oder Franzosenfreund. Wohl thut er recht daran, dass er den Vertheidiger von Florenz, der zu gleicher Zeit Diener dreier Päpste und Nebenbuhler Tizian's, aber auch der Freund der Marchesana war, nicht als entschiedenen Parteigänger des einen oder des anderen römischen Adelsgeschlechtes hinstellt, sondern als Politiker dem einen, als Künstler dem anderen anhängen lässt. Das wesentlichste über Orsini und die Colonna, denen die franz. span. Kriege so verhängnisvoll gewesen waren, findet sich in der Geschichte Roms (IIIb 42 ff. und 305—314).

[124]) Roquemont übersetzt: quand nous sommes sous l'influence de la marquise, und es will in der That scheinen, als ob der Gedanke an Vittoria Colonna den Wortwitz Michel Angelo's (mit der doppelten Bezugnahme auf die römischen Colonna und die Säulen des Hercules in des Kaisers Devise) veranlasst hätte. Der portugiesische Text lässt jedoch diese Deutung nicht zu. Das Fürwort ella kann grammatisch nur Vertreter von Pintura sein.

[125]) Der schwer verständliche Satz ist bei Razcynski fortgefallen. Er ist wohl ironisch gemeint. Im Sinne der Mächtigen dieser Welt sind Kunstangelegenheiten wertlose Kleinigkeiten — obwohl sie das Andenken jener lebendig zu erhalten berufen sind. Dass Michel Angelo sich oftmals durch die eingegangenen Contracte für geschädigt hielt (z. B. in Betreff der carrarischen Marmorblöcke für das Grabmal Julius II.), musste auch Hollanda wissen. — Vgl. Guhl I. Nr. 61 und 62.

[126]) Dass C. Julius Caesar Octavianus die Pforten des Janus-Tempels, nachdem sie seit Numa's Tagen 200 Jahre lang mit nur einmaliger Unterbrechung offen gestanden, zweimal schließen durfte (29 und 25 v. Chr.), sowie dass er an Stelle des aus Ziegeln erbauten Roms ein marmornes hinterließ, ist im 16. Jahrhundert unendlich oft verwertet worden, oft natürlich unter genaueren Angaben über seine Bauthätigkeit.

[127]) Über den bösen Leumund der Kargheit, in welchen Italien die Spanier gebracht haben soll — vielleicht eine Folge der Habgier der Conquistadoren — vgl. Einl. S. XCVI. Anm. 2 u. 3.

[128]) Von diesem Portugiesen in Michel Angelo's Diensten, verlautet nirgends ein Wort.

[129]) Es ergibt sich aus keinem der Biographen, dass Buonarroti besonderen Grund gehabt hat, gerade die Cardinäle aus dem Hause Cesi (Federico und Paolo Emilio) oder Andrea della Valle um ihres Kunstsinns willen zu preisen. Hollanda hingegen war ihnen zu Dank verpflichtet für den Zutritt, den er zu ihren Antikaglien - Sammlungen gefunden hatte, wie sein Skizzenbuch bezeugt. Bl. *17 v.* enthält mit der Inschrift In domo Cardinalis Caesii einen Marskopf und einen schlafenden Cupido ; *f. 28* mit der Angabe. In domo Card. della Valle, eine Maske, ein Medusenhaupt und zwei Faune nebst Marsias und Apollo; *28 v.* noch einen Marsias; die capitol. Venus; und Amor auf dem Delphin; 54 eine Gallerie aus dem von Lorenzetto erbauten herrlichen Renaissancepalast dieses Kirchenfürsten.

[130]) Wohl kein zufälliger Zusammenklang mit dem bekannten geflügelten Worte, das ich übrigens in Petrarca's Canzoniere nicht gefunden habe. Cervantes citiert übereinstimmend: chè per tal variar natura è bella (Galatea II. 135); Vicente Espinel: Per troppo variar . . . Rivadeneyra, (Bd. LII, 520); Argensola (ib. LII. 317) Per molto variar . . . — Der portugiesische Dichter Soropita übersetzte: Por variar até nas cousas bellas é bella a natureza.

[131]) Der Hinweis auf Zeuxis als einen, der seine Werke als unbezahlbar verschenkte (Plin. XXXV. 62), fehlt weder bei Alberti (S. 90), noch bei Biondo (Cap. 5), der freilich von Zeuxis und Herakleon redet. Die Großmuth des Polygnot, der nach den Perserkriegen die Poikile der Stadt Athen unentgeltlich schmückte, wird weniger oft angeführt. (Pl. XXXV. 59). Zu den Anderen gehörte auch Nicias (ib. 132). Die Anekdote über Caesar und den Maler borgte Hollanda von Plutarch.

[132]) Schon im 44. Capitel des ersten Buches hatte sich Hollanda kurz über den Eintritt der Groteske in die Kunst der Renaissance geäußert: »Vitruv tadelt diese Malereien, weil sie Unmögliches und Erlogenes darstellen (VII., 5). Es ist die Art und Weise, von der sich Reste in Grotten Roms vorfinden, woher sie ihren Namen hat. Ich selbst habe alte wie neue Proben davon in Puzzoli und Bajae bei Neapel gesehen. Das allerseltsamste und phantastischste erscheint mir dabei als das allerbeste. Giovanni da Udine gilt zu Rom für den ersten in diesem Fache. Neben dem Grotesken steht die Stuccomalerei in Flachrelief aus pulverisiertem Marmor, sehr feinem geläuterten Kalk und Porzellanerde. Auch diese Technik war im Alterthum eine vielgebrauchte. Sie verlangt metallene, nicht eiserne Stifte des Rostes wegen. Gold und Azur passen trefflich zum Weißen der Kreide. Die Gegenstände hat sie mit der Groteske gemein. Historien

sind nicht angebracht. Vor nicht langer Zeit fand Raphael zu Rom die seit dem Alterthum verlorene Technik wieder.« — Vgl. Quellenschr. V., 60—61; besonders Burkhardt, Renaissance 297, und Wright's Geschichte des Grotesken 1865. — Viel gründlicher als Hollanda behandelt Guevara dies Thema. Seinem fanatischen Classicismus, vor allem seiner Vorliebe für die griechische Kunst entsprechend, verwirft er das Groteske als ganz unzulässig (S. 67—73), ihre Zwitterbildungen als lächerliche Carnevalsfiguren (matachines und moharraches) an den Pranger stellend.

[133]) Varchi in seiner »Lezione« hat gleichfalls auf die bekannte Stelle aus der Epistola ad Pisones (9—11) hingewiesen. Dolce (S. 61) benützte eine andere nahe verwandte horazische Sentenz.

[134]) »Greife mit langen delphinartigen Fischleibern« sind Wappenhalter am Hause des Fernan Colon zu Sevilla (laut Justi, Preuß. Jahrb. XIII., 85).

[135]) Von der Angemessenheit (und der Ehrbarkeit, die nur ein Theil davon ist) handelt das 38. Cap. des Malerbuches. — Vgl. Lionardo in Quellenschriften XV. 374, Dolce S. 40.

[136]) Während Alberti, wie hier Michel Angelo, ausdrücklich nächst wissenschaftlicher Bildung auch sittliche Güte vom Maler verlangt, legt Gauricus das Hauptgewicht auf gelehrtes Wissen.

[137]) Das Verbot des Macedoniers, kein Maler außer Apelles solle ihn nach der Natur aufnehmen (Pl. XXXV., 85), führen u. a. auch Dolce (28) und Guevara an (150), während Gauricus (221) nur den Bildner Lysippos als bestellten Darsteller Alexanders aufführt. Den beim Anblick des Herrscherbildes zitternden Hauptmann Kassander (Biondo, Cap. 5; Alberti, S. 88) hatte er gewiss im Sinne.

[138]) Vgl. Einl. S. XXII. In Buch I., Cap. 27. erwähnt Hollanda ein archäisches Madonnenbild in S. Maria del Popolo mit dem bekleideten Christuskinde auf dem Schoße, das dem heiligen Lucas zugeschrieben wird, und ein anderes aus S. Maria Maggiore. Die Eigenschaften, die er vom Darsteller verlangt, sind bei großer Anmuth Würde, gepaart mit Milde (muita graça e severidade e mansidão). — Ob er von der Größe der Madonnenbilder Michel Angelo's und des Gekreuzigten für Vittoria Colonna eine Vorstellung gehabt hat? Ich glaube kaum.

[139]) Ebenda wird berichtet: »Das erhabene Bildnis Unseres Herrn Jesus Christus soll länglich und ehrfurchtgebietend sein — gemäß dem von Eutrop aufbewahrten Briefe des Lentulus und in Übereinstimmung mit den Proportionen, die ich zu Rom in der Lateranischen Basilica gesehen habe. Das Antlitz von gemessenem Ausdruck, bescheiden, ernst, anmuthig, milde und gerecht; die Augen hell, die Nase ebenmäßig, der Mund vollkommen schön geschnitten, die Wangen ehrwürdig, der Bart mittelstark, die Füße nach antiker Weise beschuht, die Hände derart gebildet, dass man bei ihrem Anblick glaubt, dass sie Wunder thun können, als wären sie selbstthätige Personen. Das Haar kastanienbraun, die Gesichtsfarbe leicht brünett, Tunica und Stola in würdevoller Weise gefaltet und verhüllend, die Bewegung gehalten, doch voller Sanftmuth. In seiner Umgebung auf den Gesichtern derer, welche ihn zu begleiten pflegten, der Abglanz seiner Güte.« — Und ebenda: »Die Königin, unsere Herrin, erbat aus Rom das vom heiligen Lucas gemalte Bildnis des Heilands, welches im Allerheiligsten der Basilica des heiligen Johannes vom Lateran

aufbewahrt wird; und ich malte es für sie trotz großer Unbill von Seiten der Brüderschaft und des Bischofs. Was mir aber am meisten daran auffiel, war die Majestät des Ausdrucks.«

[140]) Durch ein Consortium von 14 Bauherren der Gesellschaft des heiligen Johannes vom Lateran ward thatsächlich 12. Februar 1549 zu Lissabon in der Vorstadt Alcantara eine kleine, schlichte, doch stilvolle Kirche des heiligen Amarus begonnen. Rundbau mit Kuppel und Laterne von einem halben Hallen-Umgang umkränzt. Vgl. Haupt, II., 79—80. Doch ist nicht bekannt, dass Hollanda's Christuskopf daselbst eine Stätte gefunden hat oder auch nur den Anlass zur Gründung hergab.

[141]) Die bei Raczynski des öftern aufgeworfene Frage, ob Hollanda in Öl gemalt hat, lässt sich mit dem Hinweis auf diese Stelle dahin beantworten, dass er es nur ausnahmsweise gethan hat, als tour de force. Im 1. Buch (*f. 87 v.*) heißt es: «Ich habe niemals in Öl zu malen gelernt, doch Dank meiner Fertigkeit im Zeichnen und meiner Praxis im Farbenmischen, die ich mir beim Illuminieren, meiner ersten und hauptsächlichsten Kunst, erworben habe, möchte ich mich getrauen, nach den Anweisungen der antiken und bedeutender lebender Maler, Ölgemälde zu schaffen.

[142]) Dieser Rede, die Hollanda offenbar pro domo hält und die im Munde Michel Angelo's als Lob des Zeichnens einen erheblich abweichenden Sinn gehabt haben möchte, stelle ich die Regeln gegenüber, die Alberti formuliert hat, ohne mich auf die Einwände einzulassen, die man erheben könnte: «Habe weiter auch Acht darauf, es nicht wie viele zu machen, die auf kleinen Täfelchen zu malen beginnen . . ., leicht ist es in kleinen Zeichnungen einen großen Fehler zu verbergen . . ., wer es verstehen wird, eine große Figur gut zu malen, der wird mit Leichtigkeit und rasch diese andern stark verkleinerten Dinge darzustellen vermögen. Wer aber an diesem kleinen Schnickschnack seine Hand und seinen Geist abgenützt haben wird, der wird leicht irren in großen Dingen (S. 152—154).

[143]) Zu der schon im Abschnitt über altvläm. Malerei kundgegebenen Abneigung Hollanda's gegen Missbrauch mit Gold, vgl. Quellenschriften, V., S. 138.

[144]) Steckt hier etwa ein Vorwurf gegen Leon Battista und seine Angaben über gewisse antike Maler, welche auf Grund besonderer Naturanlage, die sie mit Fleiß ausbildeten, Specialitäten pflegten, gleich als hätte jener (S. 156) der einseitigen Ausbildung des Künstlers das Wort geredet?

[145]) Die allbekannte Künstleranekdote vom Wetteifer des Apelles und Protogenes (Plin., XXXV., 81—83) betreffs zarter Umrisslinien findet sich auch bei Alberti, und zwar, wie meistens bei diesem Denker, mit sachgemäßer Ausdeutung.

[146]) Eine Anspielung auf den fa-presto Giulio Romano und auf Michel Angelo, der die Sixtinische Kapelle bekanntlich in weniger als drei Jahren ausmalte (10. Mai 1507 bis 1. November 1509), in dieser kurzen Spanne Zeit die Arbeit von 20 Malern bewältigend, wie Vittoria Colonna weiter oben pries?

[147]) Zu dieser Darlegung stimmt fast wörtlich ein Ausspruch über Schnellmalerei, der als von Michel Angelo überliefert worden ist. «Soleva dire Michel Angelo Buonarroti quelle sole figure esser buone delle quali era cavata la fatica, cioè condotte con si grande arte che elle parevano cose naturali e non di

artifizio.« (Condivi, ed. 1746, S. 75, nach Ragionamento del Gello sopra le difficoltà di mettere in regola la lingua di Firenze, 1551). Damit steht nicht in Widerspruch, dass, wie Dolce-Aretino (Quellenschriften, II., 85) betont, gerade Michel Angelo in allen seinen eigenen Werken das Schwierige hervorgesucht habe, während Raphael nach jener Kunst, die Kunst zu verdecken, gestrebt und dabei jene höchste Anmuth und Leichtigkeit erreicht habe, die sich nur mühevoll gewinnen lässt. Vgl. Vasari, der selbst mehr als einmal Ungewöhnliches leistete. Alberti empfiehlt, Genauigkeit mit Schnelligkeit zu verbinden (S. 160).

[148]) Die Quelle zu der auch von den Italienern benutzten Anekdote (Quellenschriften, V., 159) gibt Hollanda hier, wie auch sonst des öftern, absichtlich an, um sein eigenes Suchen und Finden zu bewahrheiten. Ein Gegenstück dazu bildet der Urtheilsspruch (De Liberis Educ. c., IX.) des Meisters; «Man merkt es» (E si conosce) über einen ihm empfohlenen Knaben, dessen unvollkommene Leistungen man mit der kurzen Zeit entschuldigte, die er darauf verwendet hatte (Vasari, VII., 278). Auch die Trägheit Sebastiano's, der 6 Jahre an der Kapelle in S. Pietro in Montorio gemalt hatte (V., 569) und sich 3 Jahre mit dem Portrait eines Gonzaga abquälte, hätten hier eine Stelle finden können.

[149]) Auch diese schwierige Stelle, die durch Herbeiziehung der spanischen Übersetzung nicht klar wird, hat Roquemont ausgelassen.

[150]) Auf dieses Glaubensbekenntnis — das man Hollanda übrigens von oben herab als tadelswerten Eklekticismus vorgeworfen hat, wie wenn der begeisterte Verehrer des Florentiners gegen den individuellen Zauber aller übrigen Künstler hätte blind sein müssen, — lässt er den Meister wohlweislich mit Schweigen antworten. In der vorausgegangenen Aufzählung der besten italienischen Malerwerke steckt übrigens die gleiche Würdigung. Die aufgeführten Meister sind dieselben; dieselben auch, die in den Adlerlisten vorkommen, und zum großen Theile die, welche Dolce-Aretino am Schlusse ihres Gespräches und Biondo in seiner Lobpreisung in besondern Capiteln behandelt (10—22). Giorgione, Correggio, Andreo del Sarto, Pordenone sind jedoch von Hollanda nicht beachtet worden, von geringeren zu schweigen.

Zum vierten Gespräch (151—234).

[151]) Derbezeichnete Tag wäre — wie sich aus Erl. 106 ergibt — der 5. November 1538. Weiter unten (*f. 150*) überrascht uns Hollanda durch die Behauptung, er sei seit einem Jahre in Rom. Je nach der Auslegung, die man der Formel an diesem Orte (n'esta terra) gibt, kann man auch verstehen in Italien. Jedenfalls führt sie uns ins Jahr 1539. Ich bin der Ansicht, dass für die hier verwerteten Begebnisse — die ich in der Einleitung nur angedeutet habe, — soweit sie überhaupt eine historische Grundlage haben, wie zweifelsohne die Beziehungen zu Clovius und Valerio di Vicenza, sowie die Besichtigung der Miniaturen des einen und der Münzen und Medaillen des anderen, der Zeitpunkt willkürlich den Tagen nahegerückt worden ist, an welchen Hollanda in S. Silvestro der fürstlichen Dichterin und dem Schöpfer des Weltgerichts nahegetreten war. — Die drei ersten Dialoge wurden vielleicht zuerst abgefasst; darauf Buch I. und erst zum Schlusse das 4. ursprünglich nicht in Aussicht genommene Gespräch, — damit Buch II denselben Umfang wie das erste erreichte und einige noch

nicht benützte Materialien untergebracht würden. Damit wäre auch manche Wiederholung erklärt, besonders was plinianische Anekdoten betrifft.

[152]) Möglich, dass im November 1538 die Abreise der Marchesa schon in Aussicht stand. Zur Verwirklichung kam sie freilich bedeutend später (im Herbste 1541).

[153]) Dieser portugiesische Römling ist mir unbekannt. Zur Gesandtschaft gehörte er nicht.

[154]) Clovius stand bekanntlich in den Dreißiger-Jahren im Dienste des Cardinals Marino Grimani, der wie sein Oheim Domenico († 1523) die Würde eines Patriarchen von Aquileja einnahm. Die in Rom angelegte kostbare Bibliothek des letzteren, zu welcher das schöne Brevier aus der Van Eyck'schen Schule gehörte, war zwar nach Venedig gekommen, zum Theile in die Marcus-Bibliothek, zum Theile in das Kloster S. Antonio di Castello, und seine Sammlung von Alterthümern und Kleinodien an die Signoria. Doch wird auch das Haus des Marino, der im Collegium eine glänzende Stellung hatte, und sich für Kunst und Literatur lebhaft interessierte, Schätze genug in sich geborgen haben. Davon, dass Clovius auch von Hieronymus Grimaldus beschäftigt worden wäre — derselbe unterzeichnete z. B. 1536 für Portugal bestimmte Breves: (Corpo Dipl., III., 316) — ist mir nichts bekannt. In Hollanda's Erinnerung waren die beiden Namen vermuthlich zu einem verschmolzen. — Vgl. Erl. 9.

[155]) S. Erl. 13. — Valerio di Vicenza stand damals, — wenn er 1468 geboren ist — bereits im 70. Lebensjahre. (B. Bucher I., 329, gibt das Datum 1479 an.) Ob er 1538 thatsächlich in Venedig war? Jedenfalls gehörte er zu dem um Aretino geschaarten Künstlerkreis, da dieser zwischen ihm und dem Herzog von Mantua vermittelt hat. Das Museum Correr besitzt Arbeiten von ihm. — Unter den Meistern der glyptischen Kunst, als Carniolschneider und Verfertiger goldener Medaillen nennt Hollanda ihn am ersten Platze; als zweiten den Florentiner Benvenuto, den Papst Paul im Castell der Engelsburg gefangen gehalten hat; als dritten Caradosso, was silberne Medaillen betrifft, und Moderno, der sie in Blei herstellte. «Die vornehmsten aber, die man sehen kann, sind die des Valerio di Vicenza, den ich an die Spitze stelle» (*f. 182*).

[156]) Ob die 50 Goldmünzen, welche Hollanda zu sehen bekam, nicht mit jenen identisch sind, deren Stempel sich erhalten hat? Leider kann ich hier nicht feststellen, ob die Artemisia- und die Vergil-Medaille darunter sind. Auch des Abbate Antonio Magrini Schrift: Sopra cinquanta medaglie di Valerio Belli (Venedig 1871) ist mir unzugänglich.

[157]) Gott als Maler der Welt und erster Erfinder der Malerkunst — ein concetto, den Hollanda zu Beginn des 1. Buches mit behaglicher Breite ausmalt und im Zeichenbuch (*f. 33*) wohlgefällig wiederholt, kommt auch bei Biondo vor (Cap. 4), der die Anregung dazu aus dem Werke des jüngeren Philostratos geschöpft haben mag. Bei Hollanda kommt dieser Name (oder ein directer Hinweis auf die εἰκόνες) freilich nicht vor. Natürlich ist das kein Beweis dafür, dass er ihn nicht gekannt hat. Aus Gauricus wenigstens musste ihm derselbe vertraut sein.

[158]) Das Originalblatt, dessen Benedetto Varchi in seiner Leichenrede gedenkt (Quellenschriften, VI., 110), zeigte Ganymed wie er vom Adler geraubt wird, so lebendig, dass ihm nichts als der Athem fehlte, während (nach Grimm)

sein Hirtenhund jämmerlich nachheulend unten zurückbleibt. Über den Verbleib desselben siehe Vasari, VII., 271. Das, welches Clovius coloriert hat, wird er auch selbst gezeichnet haben. Grimm's Annahme, auch die Miniatur sei, wie das Originalblatt, für den Liebling des Meisters, den jungen Edelmann Tommaso de' Cavalieri bestimmt gewesen, hat sich nicht bestätigt, obwohl der Versuch des Miniators, auf diesem Wege wie durch Huldigungen an Vittoria Colonna die Zuneigung Michel Angelo's zu gewinnen, nicht auffällig wäre. Die Angabe Vasari's (VII., 567), der die Miniatur 1568 im Besitze des Herzogs Cosimo, die Zeichnung hingegen in den Händen des Tommaso de' Cavalieri wusste, widerspricht. Laut dem Inventario der Kunstschätze des Herzogs (1589) war das quadretto di un ratto di Ganimede, Minio, largo $^1/_2$ alto $^3/_4$.

Über die Venus verlautet in den mir zugänglichen Quellen nichts. Ebensowenig über die Charitas. Das Buch, zu welchem die Paulus-Darstellung gehörte, werden die für Marino Grimani bestimmten Sendschreiben des Apostels gewesen sein (VII., 560), von denen es mit Unrecht bei Bucher (I., 259) heißt, es sei 1530—1532 zu Perugia entstanden, da der Cardinal erst seit 9. September 1535 als Legat der umbrischen Stadt fungierte (v. Reum., III. b, 483 ff.) und Hollanda das Einzelblatt 1538 oder 1539 in Händen hielt. Ob unter den 3 Paulus-Darstellungen die Heilung des Blinden ist, muss sich zu London im Loane-Museum feststellen lassen. Eine Original-Replik soll nach Spanien gekommen sein.

[159]) Über die vläm. Buchmalereien, die Hollanda in Portugal zu bewundern Gelegenheit gehabt hatte, s. Beilage I. Dass er Meister Simon (Bening oder Benichius um 1485—1561) als den vorzüglichsten unter ihnen und anmuthvollsten Coloristen hervorhebt, der Bäume und Fernsichten (os longes) am besten wiederzugeben verstand (*f. 86 v.* und *179*), ward bereits erwähnt.

[160]) Diese beiden Pergamentblätter sind bis jetzt nicht nachgewiesen. Auch ob in der Heimsuchung aus dem Livro de Horas de D. Leonor eine Arbeit des Antonio de Hollanda und somit ein erster Versuch in der Punktiermanier vorliegt, muss dahingestellt bleiben. Mit Bezug auf diese Technik (en camaieu). spricht F. Denis von certains secrets techniques pour la pratique de l'art dont il se servit avec succès même en Italie. Zu weit geht er, wenn er im Anschluss daran mit Bezug auf Clovius sagt, dont notre jeune artiste devait bientôt prendre des leçons et seconder les travaux. S. jedoch Erl. 169.

[161]) Roquemont hat diese Stelle missverstanden. — Statt des Gedankens: ich reichte Clovius (idealiter) die Palme, die ich ihm gerne (realiter) eingehändigt hätte, lässt er Hollanda sagen: ich gab Clovius die Palme, die eigentlich mir zukam. Seine Übersetzung: mais sans lui ce serait moi peut-être qui la mériterais, zusammen mit der schiefen Auslegung der ganzen Stelle hat dann Raczynski und seine Nachfolger bestimmt, sich von Hollanda's Selbstgefälligkeit und Prahlsucht eine übertriebene Meinung zu bilden. Zum richtigen Verständnis hätte ihn der Vergleich mit den zahlreichen Parallelstellen führen müssen, in denen Hollanda sich der classischen, allerorts üblichen Formel: «Die Palme reichen,» bedient. Zum Beispiel (*f. 86 v.*) a Don Julio daria eu a palma.... que lhe não nega M. Angelo neste genero de pintar; (*f. 178 v.*) querem que seja o primeiro e que a todos leve a palma Micael Angniolo; (*f. 180 v.*) [von

Bramante] costui ha la palma e il primo honore. Vgl. z. B. Dolce, p. 111, Bocchi Quellenschriften, IX., 187.

[162]) Auf den bloßen Vornamen hin, den kunstverständigen Römer identificieren zu wollen, wäre Vermessenheit. Immerhin sei erwähnt, dass auch bei Dolce ein Camillo auftritt, der hochgeehrte Camillo Giuglio, dessen Werke 1552 in Venedig bei Giolitto erschienen; ferner, dass ein Camillus Portius 1514 zu Rom, mit Blosius und Lancilloto Polito lateinische Verse für Diogo Pacheco dichtete.

[163]) Der Seitenblick auf Hollanda und der Fortgang des Gespräches klärt uns darüber auf, dass die Anwendung auf den Einzelfall diesmal, der Regel zum Trotz, gerade den Anwesenden treffen sollte, dessen bei seiner Jugendlichkeit unbedingt etwas keck klingenden Urtheile das Misstrauen des römischen Kenners erregt hatten.

[164]) Die 100 Talente des Attalus für ein Dionysosbild des Thebaners Aristides (aus Plin., XXXV., 100) vergisst weder Biondo, S. 21, noch Dolce, S. 33.

[165]) Offenbar eine ungewollte Verschmelzung der Apelles- und Alexander-Anekdote (Plin. XXXV 85), die weiter unten (*f. 170 v.*) in hergebrachter Weise erzählt wird, mit jener storiella von Zeuxis und Megabyzos die unter anderen auch Guevara (S. 144) berichtet, nach Lucian, so ich nicht irre. Zwei verschiedene Illustrationen, also des gleichen Themas: Oh si tacuisses...!

[166]) Die Statue des pensieroso mit seinem das Gesicht beschattenden Helm mochte dem Schreiber vor Augen stehen?

[167]) Eine fast wortgetreue, vielleicht beabsichtigte Wiederholung des schon zweimal (*f. 124* und *135*) ausgesprochenen Tadels über die allzugeringe Entlohnung der Künstler in Spanien. Vgl. Dolce, 33.

[168]) Aus den Worten des Römers sein wirkliches Verhältnis zu Papisten und Imperialisten erkennen zu wollen, ist müßig. Was für eine Bewandtnis es mit den Medaillen gegen die Malerei hat, weiß ich nicht. Emblem und Motto auf der am Hute getragenen Medaille, vielleicht auch die Farbe des Federschmuckes, mag die Bemerkung veranlasst haben, die mir ironisch zu sagen scheint: »Es freut mich, dass Ihr kein Franzosenfeind seid!«

[169]) Dass Clovius einen Entwurf Hollanda's colorierte, wird 4- oder 5-mal angeführt, woraus man schließen darf, dass dieser sich einbildete, dem Italiener, was die Zeichnung betrifft, gleichzukommen, in der Farbengebung aber von ihm lernen zu können. Dadurch, dass er die gebotene Summe erhöht, je mehr Clovius sich weigert, sie anzunehmen, sollen wir vielleicht an die sibyllinischen Bücher erinnert werden? — Ein Franzose gibt dem ganzen Handel die Auslegung, der italienische Künstler, hätte allen Ernstes die Bezahlung zu gering befunden und durch das Zurückweisen des portugiesischen Goldes einen höheren Preis erzielen wollen. Er sagt: »Clovius dont les œuvres sont achetées à prix d'or aujourd'hui ne livrait point, lui, ses merveilleuses miniatures à bas prix, ... Loin de montrer sur ce point du désintéressement, il en demandait des sommes parfois exorbitantes, fût-ce à un confrère; de là des contestations de la part de l'artiste portugais qui jettent dans ses Mémoires une certame lumière sur l'artiste macédonien (F. Denis, Missal de Est. Gonçalves, p. 55).» — Ich meine, Hollanda hätte vor allem daran

gelegen, seinen Landsleuten zu demonstrieren, wie, seiner Meinung nach, ein nobler Kunstfreund in solcher Lage verfährt.

[170]) Vgl. Alberti 47, der selbstdenkend seinen alten Glauben, «Die Natur, die Meisterin aller Dinge, schon alt und müde geworden, bringe nun ebensowenig mehr Giganten als große Geister hervor», fahren lässt, als er Brunelleschi, Donatello, Ghiberti schaffen sieht, während Guevara, wie Hollanda, im Jahrhundert Raphael's und Michel Angelo's, blindlings diesen vielgebrauchten concetto ohne Einschränkung nachspricht.

[171]) Solche kleine Versehen zu berichtigen, darf der Herausgeber füglich dem Leser überlassen. Hollanda ist wahrlich nicht der einzige, der das ägyptische 100-thorige Theben mit dem thebanischen verwechselt, das ihrer nur sieben zählte.

[172]) Die beständig wiederkehrenden Gleichungen zwischen Sestertien und Talenten mit den damals auch zu Rom recht beliebten Gold-Portugalösern, hat natürlich ihr Gegenstück nicht nur bei allen Plinius-Übersetzern, sondern auch bei sämmtlichen Kunstschriftstellern der Renaissance, wenn gleich die Italiener maßvoller als Hollanda plinianische Anekdoten mit Preisangaben in ihren Vortrag verflechten. Aus der häufigen Wiederkehr des Wortes cruzado auf Habsucht des Malers — diese Feindin aller Tüchtigkeit — zu schließen, überlasse ich füglich dem ersten Übersetzer. Ein Talent berechnet Hollanda zu 600 cruzados; die Sestertie zu 25; die Mine (auch Pfund) zu 10. Er stellt also den cruzado dem scudo gleich, oder auch 10 Realen (= soldi). Leitfaden bei der Umrechnung war für ihn das Werk des Budaeus († 1540). De Asse et partibus eius, wie für alle übrigen, Heitor Pinto nicht ausgeschlossen, noch Guevara. Freilich setzt dieser tüchtige Münzkenner und Sammler sich über den Wert der Sestertien mit Budaeus erst auseinander.

[173]) Die Nachrichten über die Colosse und die übrigen Weltwunder holte sich Hollanda aus seinem Plinius XXXVI. 30, 41, 42, 75. Desgleichen die über die 360 Statuen (bezw. Gemälde), welche innerhalb eines Jahres oder 400 Tagen als Ehrengabe für Demetrius vollendet wurden (Plin. XXXIV. 27; vgl. Alberti 94, Biondo 21).

[174]) Was folgt, ist ein Auszug aus der Nat. Hist. XXXVI. 101—125, so gestaltet, dass Hollanda besonders diejenigen Bauwerke erwähnt, deren Überreste er selbst zu Rom bewundert und über deren Geschichte er sich als gewissenhafter Reisender unterrichtet hatte, jedoch in freier Anordnung und Satzbildung, da er seinen Römer zunächst noch extemporisieren lässt.

[175]) Plin. XXXVI. 121—124. Die Begeisterung für die Wasserbauten theilt Hollanda offenbar mit dem Vortragenden und seinem Gewährsmann. Sie verführt ihn übrigens zu einer stattlichen Übertreibung. Aus den 12 Leitungen — Aqua Alexandrina, Anio vetus, Anio novus, Antonina, Appia, Claudia, Jovia, Julia, Marcia, Tepula, Trajana, Virgo — sind schon hier 19 geworden, und wurden 30 in dem sonst recht verständigen Cap. VI. seines Architektur-Buches: «Vom Frei-Wasser, dessen Lissabon bedarf.» Darin rühmt er nicht nur die Bogen-Länge der Aquaeducte in der Campagna, sondern weist im besondern mit Neid auf die hispanischen und nordafrikanischen hin — Merida, Segovia, Karthago — dem portugiesischen Herrscher vor allem als nachahmenswertes Beispiel seinen Großvater Johann III. hinstellend, der unter Benutzung des Aquaeduct Sertorii die Stadt Evora mit dem herrlichen Silberwasser versorgt hatte. Das Verdienst,

welches sich damals André de Resende um seine Vaterstadt erwarb, dachte Hollanda sich um Lissabon zu erwerben. Doch ward sein Reformgedanke, die Hauptstadt mit Leitungswasser zu versehen, erst im 18. Jahrhundert unter Johann V. verwirklicht.

[176]) Plin. XXXVI. 113—116. Doch ist daselbst von 360 Säulen die Rede. Vgl. Guevara, 111.

[177]) Ib, 116—117. Die moralischen Betrachtungen über menschlichen Leichtsinn lässt Hollanda fort.

[178]) Von den meisten der hier aufgeführten Monumente hat der portugiesisshe Reisende die 1538 noch sichtbaren Ruinen gezeichnet, z. B. (Esc *f.* 48 *b.*) die Decke des Güldnen Hauses, den Friedenstempel (*f.* 25), das Pantheon, Collosseum etc.

[179]) Über Clodius, s. Plin. XXXVI. 103; Lepidus, ib. 109; Circus Maximus 102; ebenda über die Basilica Pauli, die zu Ende des 7. Jahrhunderts an Stelle der Bas. Fulvia erbaut wurde (Fr. v. Reum. I., 175). Mit dem Port. Liv. meint Hollanda wohl den Port. Octaviae (v. Reum. I., 178; Fournier 71).

[180]) Das Ultramarin-blau bezeichnet Hollanda auch sonst (*f.* 66 *v.*) als Acre-blau, — nach der Bezugsquelle — Guevara (64) als azul indico.

[181]) Die Stelle ist dunkel. In Übereinstimmung mit der spanischen Übersetzung setzte ich einen Punkt nach Galeeren (gallés.), fasse den folgenden Satz als fragenden Ausruf und deute assomar (= auftauchen) als mangelhaft geschriebenes assummar (= summieren). Wörtlich übersetzt: «Was hoffe ich aufzuzählen innerhalb der römischen Bauten . . . !»

[182]) Den römischen Heerstraßen, die Hollanda im eigenen Lande und auf seiner Wanderschaft betreten hatte, widmet er ein Cap. (VI) des Architekturbuches, aus dem dieselbe Bewunderung für diese Nützlichkeitsbauten spricht, welche alle humanistisch gebildeten Reisenden im 16. Jahrhundert bekundet haben.

[183]) Olysipo, mit 7 Buchstaben, wie der Alterthumsforscher Resende verlangte. An den classischen Sagen über Gründung und Namengebung der Felicitas Julii — durch Lysa Lusus Elysos, den mythischen Fahrtgenossen, Freund, Sohn oder Vasallen des Bacchus, der dem Volke der Lusiaden oder Lusitanen den Namen lieh, oder wie Strabo und Solinus fabeln, durch Ulysses, wenn nicht gar durch Hercules — konnte unmöglich stumm vorübergehen, wer in Evora zum Schüler- und Freundeskreise des Verfassers der Antiguidades de Portugal gehört hatte. In Cap. I. des Architekturbuches — von den Werken, welche von den Römern und später von den portugiesischen Königen innerhalb der Hauptstadt und im übrigen Portugal angelegt worden sind, skizziert er die Vorgeschichte der Stadt, unter Bezugnahme auf Götterbilder, Inschriftensteine und Anticaglien und unter Benützung des Itin. des Antoninus Pius und Plinius.

[184]) Die Reiseroute ist in der Einleitung reconstruiert.

[185]) Überreste der Römerbrücke bei Sacavem, wo das Flüsschen Friellas sich in den Tejo ergießt, erhielten sich bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Genaueres über die Grundpfeiler berichtet Miguel Leitão de Andrade in seiner Miscellanea (1629). Hollanda, der dieselben untersucht hat, munterte König Sebastian auf, sie wieder herzustellen, und zeichnete Restaurationspläne (Fabr. Cap. VII).

[186]) Santarem, das alte Scal[l]abis oder Scalabicastrum, eine der fünf

Colonien Lusitaniens, durch besondere Gnade Caesars, Præsidium Julium genannt, war die erste Station auf der Heerstraße, die von Olysipo nordwärts nach Braccara Augusta führte. Hollanda erreichte sie, nachdem er den Vorort Chellas, Sacavem, Alverca und Alemquer berührt hatte (Fabr. *19 v.* und *20 v.*). Sein Bruder João Hómem hätte, seiner Ansicht nach, als Provedor de Santarem mit dem Neubau, zu dem Francisco die Pläne bot, sowie mit der naheliegenden Brücke von Abrantes betraut werden sollen.

[187]) Diese Brücke über den Sor-Fluss bei der Ortschaft Matusarum, welche von portugiesischen Archäologen Matto-Sori (Waldung des Sôr). genannt wird — Kiepert's Atlas verzeichnet nur den modernen Namen Ponte de Sôr — erreichte Hollanda, indem er den südlichen der zwei, von Olysipo über Santarem nach der alten Hauptstadt Emerita führenden Heerweg einschlug. Der dritte berührte Santarem nicht, sondern gieng von Anfang an in südlicher Richtung vorwärts. Vgl. Hübner, Arqueologia de España p. 101 und Corpus Inscript., II., 4631—4640

[188]) Dieses wüste Heideland bezeichnet der Reisende anderwärts, wo er nicht zu Römern, sondern zu Portugiesen redet, mit dem heimischen Namen als charnecas de Montargil und hebt dabei die Herberge As Mestas hervor (Fabr. *20 v.*).

[189]) Da sein nächstes Ziel Valladolid war, wo die Kaiserin Hof hielt, erreichte er, über Alter do Chão und N. S. de Betova hinweg, die Hauptstadt des alten Lusitaniens und betrat dann, von Merida aus, die berühmte Silberstraße, die über Salamanca nach Zaragoza, Lerida (Fabr. *20 v.*) und Barcelona führte. Dieser camino de la plata, der zur Römerzeit seinen Namen nicht seiner Schönheit, sondern seiner platten Ebenheit verdankt haben soll (platea), ist der mit Brücken und Meilensteinen reichst besetzte und best erhaltene der Halbinsel (Corpus, II., 4644—4685).

[190]) Die Vendas de Capara (alt Capera, laut Corpus, II., 4282) halbwegs zwischen Merida und Salamanca, nahe bei Coria und Plasencia, sind bemerkenswert durch einen Bogen, den ein pietätvoller Sohn dem Andenken an seine Eltern errichtet hat (Corpus, II., 834; und Hübner §§. 63 und 155). Hollanda gedenkt der Anticaglien und Meilensteine dieser Region mehrfach, doch in unbestimmter Weise (Barcas d'Alconete, Fabr. *20 v.* und *23 v.*).

[191]) «Der bedeutendste Nützlichkeitsbau der im Alterthume oder selbst in der Neuzeit aufgeführt ward, sind die Heerstraßen aus dem schwärzlichen Gestein, welches man silex nennt, die von allen Enden und Wenden der Welt auf die Mitte eines Platzes zu Rom ausmünden, auf welchem eine Spitzsäule den Nabel der Welt (umbilicus urbis) bezeichnet» (Fahr. *20 v.*).

[192]) Über den caminho da Geira in Nord-Portugal, die Gerezstraße, eine der großen Chausseen, die von Braga nach Astorga führten, und zwar die jüngste, von Titus und Domitian angelegte, vgl. D. Ramon Barros Sivel: Antigüedades de Galicia (Coruña 1873); Corpus, II., 4802, 4338, 4847, 4854 und Fabr. *23 v.* Viele der dorther stammenden Meilen- und Inschriftensteine befinden sich noch heute in Braga auf dem Passeio das Carvalheiras. Die neuesten Publicationen über den Gegenstand sind: M. Capella, Milliarios do Conventus Brocara augustanus em Portugal, Porto 1895. — A. Bellino, Inscripçoes e Lettreiros de Braga, Porto 1895. — Id. Novas Inscripções de Braga, Braga 1896. — J. H. Pinheiro, Estrada Militar Romana de Biaga a Astorga, Porto 1896.

[193]) An scherzhaften und ernst gemeinten Fanfarronaden über den iusltanischen Hirten, welcher die römischen Legionen 14 Jahre in Schach hielt, bis er durch Verräther, auf Anstiften des Cn. Servilius Caepio im Jahre 140 vor Christus, getötet wurde (Florus, II., 151), wird es Hollanda nicht haben fehlen lassen, wenn er diesen patriotischen Reminiscenzen auch nicht ein poetisches Gewand anlegen und mit den oft citierten Langzeilen der Lusiaden prahlen konnte, dass

dreihundert Mann, wie jeder weiß, bezwangen
eintausend Römer einst mit starker Hand
als Viriathus Lorbeerkränz' im langen
tollkühnen Krieg um seine Stirn sich wand.

(Lus., VIII. 36, W. Storck).

[194]) Ein sonderbarer Plinius, aus dem sich das Nachfolgende vorlesen lässt, und ein umsichtiger Kenner, der so zusammen zu ordnen verstand, was zu einander gehört. Begonnen wird mit einer zusammenfassenden Inhaltsangabe der ersten Paragraphen des 35. Buches. Auch das Folgende ist keineswegs eine wörtliche Übersetzung. Minder interessante Partien sind übersprungen, aus späteren Capiteln Einzelnheiten vorweg genommen. Doch fehlen die schönen Interpretationen des Gauricus und Alberti ganz, desgleichen die elegante Einkleidung bei Dolce, sowie die von gründlicher kritischer Arbeit zeugenden Bemerkungen des gelehrten Guevara. Die Auswahl ist etwas willkürlich getroffen: eine Handvoll Proben, darunter die heute jedem Schulkind bekannten Anekdoten von den Weintrauben, dem Vorhang, den wiehernden Rossen, ohne Rücksicht darauf, ob sie schon in Buch I. oder gar in den anderen Dialogen angebracht waren. Vgl. was ich in Erl. 106 und 151 über Zweck und Entstehung des 4. Gespräches andeute. Mehrmals fällt Hollanda insoferne aus der Rolle, indem er sich direct an den Leser oder an seinen König wendet. Aussagen in erster Person und Verweise auf Schriftsteller gehören bald ihm selber, bald zum Grundtext des Plinius. Irrthümer laufen nicht selten mit unter. Abgesehen von den Eigennamen, die von der Textkritik jüngerer Zeiten beseitigt worden sind, haben auch die Abschreiber manche Form verstümmelt: Gares für Chares; Elcutenses für Eleatenses; Glaucus für Glaukion; Alex für Aiax; Magnates für Magnesios u. a. m.

[195]) Vgl. Alberti 94; Biondo 14; Dolce 33.

[196]) Es bleibt den Römern Zeit zur Plinius-Vorlesung, zum Spaziergang nach dem Garten des Chigi und zur Besichtigung der Malereien dort.

[197]) Die Skizze über die Anfänge der Malerei (welche Alberti 92, Biondo 27, Guevara 27 der Hist. Nat. XXXV. 15—18 entnehmen) lässt Hollanda fort, weil er sie schon in Buch I, Cap. 3 verwertet hatte. Hier beginnt er mit der Malerei bei den Römern.

[198]) Fabius Pictor bei Plin. XXXV. 19; Alberti 94, Biondo 21, Dolce 29; Guevara 210; Hollanda *f. 3*.

[199]) Turpilius bei Alberti 94, Guevara 211. — Biondo heißt ihn Turpinus; Hollanda, *f. 3*, Turpelius. — Linkshandig waren bekanntlich auch verschiedene moderne Maler, wie Holbein uud Mignard.

[200]) Aterius Laber (*f. 3*) trägt diesen Namen auch bei Guevara, der sich überhaupt derselben (peninsul.) Plinius-Ausgabe bedient zu haben scheint, wie sein portugiesischer Gesinnungsgenosse. Alberti nennt ihn Sitaedius (94), statt

des heute üblichen Titedius, Titidius. Antistius bei Tacitus, II., 8. — Biondo (21) spricht nur von «jenem andern Mann, der Consul gewesen war».

[201]) Über Aurelius (Arelius), den stets Verliebten, der nur Göttinnen nach dem Bilde der Geliebten malte (Plin. XXXV. 119. Hollanda *f. 3*; Alberti 158, Guevara 211), bei dem sich die üblichere Lesart Arellius findet. — Zu Amilius, der die Toga anlegte, so oft er malen wollte, vgl. Guevara 212. Die üblichste. Lesart ist Amulius, woneben auch Fabullus, Famulus, Fabius.

[202]) Hollanda übersetzt das plinianische nepos (XXXV. 21) irrthümlich durch Neffe (sobrinho), statt durch Enkel (neto), gerade wie Dolce 29, wo er die Geschichte vom stummen Q. Pedius aufführt. Guevara hat (S. 225) richtig n i e t o

[203]) Alberti (94) nennt ihn L. Manilius.

[294]) Vgl. *f. 158 v.*, *172 v.* und *174 v.*; sowie Alberti 94; Biondo 14 und 21; Dolce 33. — Zu Mummius, Guevara 222.

[205]) Cizeceni hielt Hollanda für den Maler der von Agrippa gekauften Gemälde. Vgl. Biondo 14.

[206]) Diese unklare Stelle hat der spanische Kunstschriftsteller (S. 224) ganz anders aufgefasst. Auf Grund einer abweichenden Lesart sagt er; «Polycrates (statt Philochares) bezeichnete dies Gemälde als seine Arbeit. Aus demselben kann man, laut Plinius, die Macht ermessen, welche die Malerkunst früher besessen hat, weil nämlich um des Polycrates Willen der Senat und das römische Volk geduldig so viele Jahre hindurch den Glaukion und seinen Sohn und den Aristipp ertragen hat, — ganz unbedeutende Maler. Ich vermuthe nämlich, dass Malereien dieser beiden, dicht bei denen des Polycrates aufbewahrt wurden, und dass um dieser letzteren willen auch die des Aristipp und Glaukion nicht fortgenommen wurden, sintemal das ohne Beschädigung jener nicht angieng.»

[297]) Das Gemälde des Bularchos erwähnen auch Biondo 14 und Guevara 30. — Bei Hollanda halte ich M a g n a t e s für Copistenfehler, und habe es durch M a g n e s i e r ersetzt.

[208]) Vgl. Guevara 23, 32, 136. — Hollanda hat hier flüchtig gelesen oder ihm lag eine verderbte Lesart vor. Den Pan des Zeuxis erhielt Archelaus, nicht die Penelope

[209]) Μωμήσεταί τις μᾶλλον ἢ μιμήσεται.

[210]) Plinius spricht von keiner Venus. Auch nennt er als Bestimmungsort für die dargestellte Idealfigur den Tempel der Juno zu Lacinium. Nach Aelianus (IV., 12) war es eine Helena für den Tempel der Hera-Lucina in Kroton. Vgl. Gauricus 221; Alberti 150; Dolce 51 und 55; Guevara 23.

[211]) Auch Biondo 14 und 18 und Dolce 64, erzählen die Weintrauben-Anekdote.

[212]) Bei Plinius ist der Dargestellte ein Erzpriester der Cybele, Archigallus. Über den Berichterstatter ist so viel wie nichts bekannt. Nicht einmal der Name steht fest: Deculo, Deculeo, Dec. Aculeo oder, wie Hollanda schreibt, Decius Epulo. Auch Dolce gedenkt des von Tiberius bezahlten Preises.

[213]) Guevara 35.

[214]) Guevara 36, nach Budaeus. Hollanda's Rechnung weicht von der im Plinius ab, wo von 1 Talent oder 500 Denaren jährlich, d. h. von 12 Jahren Lehrzeit die Rede ist. Wie meisterlich Alberti jede Nachricht verarbeitet, erweist sich auch hier wieder (S. 144). Des Pamphilus und der ihm erwiesenen

Ehren gedenkt Hollanda noch, Des. 35. Die Nachricht, dass die Malerkunst im Alterthum den Sclaven verboten war, fehlt in keiner Betrachtung über die Würde der Malerei. So z. B. Dolce 34 und 28; Alberti 96; Guevara 36. In den Anm. von Janitschek wird auf Michael Angelo's übereinstimmende Denkungsart hingewiesen (Condivi §. 67; vgl. 84, Pint. *f. 19*).

[215]) Eine ausführliche Nachschreibung der plin. Apelles-Capitel (XXXV., 79—97) bietet Guevara (S. 150), während Hollanda die Einzelzüge durch sein Werk hin verstreut. Das allbekannte Sprichwort nulla dies sine linea nimmt er aus §. 84 vorweg.

[216]) Vgl. *f. 141* und Dolce 28. — Hollanda baut auf diese Anekdote und auf Karl's V. Ernennung Tizian's zu seinem Leibmaler das Traumschloss auf, selber der Apelles-Tizian des Königs von Portugal zu werden. — Tir. *f. 3*.

[217]) Vgl. *f. 155 v.*

[218]) Hollanda schreibt Pankaspe, in Übereinstimmung mit alten Plinius-Ausgaben. Im Porträtierbuch, wo er die Märe wiederholt, fehlt der Name. Dolce (28) hat Campaspe; Guevara (152) nach Aelianus, Pancasta. Sonst noch Pancaste.

[219]) Schon im Capitel von der Physiognomik (I., 19) ist von den Stirnschauern die Rede, nur dass das griechische Wort dort durch Schreiber-Methathese zu metocospocus geworden ist. Der geschickten Verkürzung im Bildnis Alexanders mit dem Donnerkeil gedenkt Dolce (63). Desgleichen der wiehernden Rosse (64), mit denen man die vor dem Jalysos-Jagdgemälde des Protogenes girrenden Rebhühner vergleichen muss, an denen Guevara (168) größeren Gefallen fand. Über die 4 Farben des Apelles (Plin. XXXV. 50).

[220]) Mit Aristides und seiner Darstellung von Gemüthsbewegungen beschäftigt sich (nach Alberti, 120) auch Guevara, 39, 44, 165.

[221]) Es ist nicht ohne Interesse zu vergleichen, wie Alberti (100) das Wesentliche beachtet (hier, indem er vom Umriss des Protogenes handelt), das Anekdotenhafte aber nur streift (94. 106), wie Guevara erst das Geschichtliche darlegt und dann verständig ausdeutet, während Hollanda ganz in demselben aufgeht. — Was der Portugiese über des Malers Kost mittheilt, beruht offenbar auf Missverständnis. Plinius berichtet, Protogenes habe von gewässerten Feigbohnen, den im portugiesischen niedern Volke noch heute beliebten tremoços gelebt, während er an seinem Meisterwerk, dem schon erwähnten Jalysos-Gemälde arbeitete, um sich nicht durch zu große Leckereien die Sinne zu trüben, während Hollanda seine eigene Ansicht, feine Geister verlangten auch feine Speisen, aus des Lateiners Worten herauslas. — Die Bemerkung, die Kunst habe jenem missfallen (desprazia-lhe esta arte), bezieht Hollanda verallgemeinernd auf die an Protogenes getadelte Eigenschaft, er wisse nicht, wann er die Hand von einer Arbeit lassen müsse, obwohl das Original nur von dem besondern Fall mit dem keuchenden, schaumathmenden Jägerhund spricht (Guevara 157 und 168).

[222]) Fast die einzige Reflexion Hollanda's in diesem übersetzten Abschnitt. Auch zu ihr findet sich jedoch das Vorbild bei Plinius, sowie eine Parallele bei Dolce (65), der übrigens Pferd und Hund verwechselt: non fu adunque la lode del pittore ma del caso. Desgleichen bei Guevara (167 und 168): pintó juntamente el acaso y el arte . . . formando la suerte lo que era natural . . . . . de esta manera representó Protogenes y la fortuna su perro . . . .

[223]) Nealces (XXXV. 104), den Hollanda anderwärts bei Namen nennt, unter Hinweis auf Plutarch (Aratus), ob auch in der verderbten Form Neacles,

[224]) Eine der am häufigsten benutzten Maler-Anekdoten, deren Gegenstand das in Erl. 219 und 221 erwähnte Gemälde bildet. Vgl. Pint. *9 v.*, Des. 34 *v.*; Biondo 14 und 21. Dolce 21; Alberti 94; Guevara 1—2 und 167—170, unter Hinweis auf Aelian und Strabo.

[225]) Ein Versehen Hollanda's. Er übersprang einen Satz des Plinius und verwechselte daher Protogenes mit Asclepiodoros. Vgl. Guevara 171.

[221]) Guevara 40.

[227]) Diese Auslegung, dessen, was Plinins über Piraeïcus berichtet, ist etwas frei. Der spanische Theoretiker (40) übersetzt wortgetreuer und sachgemäßer. Nach se danou enthält meine Vorlage ein undeutliches Wort denustia. Vielleicht denuidia = vor Neid.

[228]) Pausias und sein Blumenmädchen und das Eintagsbild auch bei Guevara 45 und 64, der auch hier, nächst Plinius den Aelianus zu Rathe zog.

[229]) Der Schöpfer des Argonautenbildes heißt in meiner Vorlage Ciclia, offenbares Schreiberversehen für Cidia. Guevara 184.

[230]) Noch einmal eine Mahnung an die Königin, für seine Copie des Lateranbildes einen Tempel zu bauen. Vgl. Erl. 138—140.

[231]) Über Nicias (Erl. 131). Dazu Guevara 185 und 47. Über die richtige Verwendung von Licht und Schatten oder Schwarz und Weiß, vgl. Alberti 132. — Meine Vorlage schreibt Neromantia. Natürlich hätte ich statt necromantia auch necyomantea setzen dürfen. Zu Timomachus und seiner Medea, vergleiche Guevara 146 und Gauricus 251. Alexander als Gegenstand eines Bildes des Timomachus ist Contrebande, die vielleicht aus Aufzeichnungen zu §. 133 und Nicias stammt. Vgl. Alberti 132 nebst den dazu gehörigen Anmerkungen. — Aiax ist vielleicht erst vom Abschreiber zu Alex umgestaltet worden.

[232]) Clesides ist alte Lesart, die auch beim Verfasser der Comentarios de la Pintura vorkommt (190). Sonst auch Ctesicles. Dafür jetzt Ctesiles.

[233]) Roquemont überspringt auch diese Schwierigkeit.

[234]) Warum verschweigt Hollanda das Hauptargument, das ihm bei Mitlebenden und Nachgeborenen am leichtesten Verzeihung für seine Hyperkritik erwirkt hätte? Wie Dolce's Fabrini hätte er sagen dürfen: »Meine Gewohnheit ist es nicht ... irgend jemand zu tadeln, doch kann ich euch versichern, dass wer nur ein einzigesmal die Gemälde des göttlichen Michel Angelo gesehen, sich kaum mehr sozusagen die Mühe geben sollte, zur Besichtigung der Werke von was immer für einem andern Maler die Augen zu öffnen.«

Anmerkung zu Seite CXXI.

[233]) Neuerdings haben meine Ansichten über die portugiesische Malerschule des 16. Jahrhunderts (wie ich sie 1888 im Berichte über Prof. Justi's Studien v. J. 1886 und 1888 kundgegeben hatte) eine Umgestaltung erfahren, natürlich auf Grund neuentdeckter Thatsachen. Erstens: bemerkenswerte historisch-allegorische Gemälde aus der Mitte des 15. Jahrhunderts im Sanct Vincenz-Kloster zu Lissabon (etwa 1450—1460), welche den Gestalten aus der Zeit

Heinrichs des Seefahrers und diesen selbst zu würdiger Darstellung bringen, füllen die bislang unerklärliche Lücke zwischen den Tagen Van Eyk's (der 1428—29 in Portugal war) und den ersten manoëlinischen Malereien aus. Ich habe mich darüber im Commercio do Porto (20. und 21. Juli 1895) und in der internationalen Zeitschrift A Arte (Coïmbra 1895, Nr. 1—3) ausführlich geäußert. Zweitens: zu Barcelona und Tortosa sind Urkunden vom Jahre 1470 über portugiesische Maler in angesehener Stellung zu Tage gekommen, auf die ich übrigens schon in der Einleitung (S. CXVII, A. 3) hindeutete. Laut Mittheilung von D. Salvador Sempere y Miguel hießen sie Pereiro und Vasco Fernandez.

Namen- und Sachverzeichnis.

Römische Zahlen betreffen die Einleitung; arabische den Text. — E. = Erläuterung zum Text. — A. = Anmerkung zur Einleitung. — In ( ) stehende Namensformen sind die von Hollanda gebrauchten. — In Bezug auf andere Abkürzungen siehe Seite XI, A. 3.

Q.

R.

S.

T.

1678-033



82-B2527

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00598 3883

